

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*

*Organizadora*

Nely Maria Pessanha

*Conselho Editorial*

Alice da Silva Cunha

Ana Thereza Basílio Vieira

Auto Lyra Teixeira

Edison Lourenço Molinari

Nely Maria Pessanha

Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha

Vanda Santos Falseth

*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)

Silvia Saravi (Universidad de La Plata – Argentina)

Zelia de Almeida Cardoso (USP)

*Revisão*

Nely Maria Pessanha

*Capa e projeto gráfico*

7Letras

C158

Caliope: presença clássica / Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 1, n.1 (1984)- Rio de Janeiro: 7Letras, 1984-.

Semestral

Descrição baseada no: Vol. 18 (2008)

Inclui bibliografia

ISSN 1676-3521

1. Literatura clássica. Periódicos brasileiros. 2. Línguas clássicas. Periódicos brasileiros.

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas.

II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Letras Clássicas.

08-1785.

CDD: 880

CDU: 821.124

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151/sala F327 CEP: 21941-917 Rio de Janeiro

<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas> – [pgclassicas@lettras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@lettras.ufrj.br)

Viveiros de Castro Editora Ltda. R. Jardim Botânico 600 sl. 307 CEP. 22461-000

Rio de Janeiro Tel. 21-2540-0076 / [www.7letras.com.br](http://www.7letras.com.br) / [editora@7letras.com.br](mailto:editora@7letras.com.br)

## SUMÁRIO

<i>Apresentação</i> .....	7
HOMENAGEM À PROFESSORA MARIA ADÍLIA PESTANA DE AGUIAR STARLING	
Guia na travessia.....	11
<i>Auto Lyra Teixeira</i>	
Análise da conversação e textos clássicos: um diálogo possível.....	14
<i>Auto Lyra Teixeira</i>	
Maria Adília, artífice de vidas.....	25
<i>Dulcileide Virginio do Nascimento</i>	
Imagens antitéticas do <i>post-mortem</i> em <i>Odisséia</i> : o Hades e os Campos Elísios.....	27
<i>Glória Braga Onelley</i>	
ARTIGOS	
A personagem de Anfiarau nos <i>Sete contra Tebas</i> .....	39
<i>Beatriz de Paoli</i>	
Hipólito e Penteu: a reação diante do divino.....	48
<i>Fernando Crespim Zorner da Silva</i>	
Ambigüidade e ironia: lendo Propércio II, 15.....	64
<i>Guilherme Gontijo Flores</i>	
Simônides 22w <sup>2</sup> : lamento ou utopia?.....	84
<i>Robert de Brose</i>	
O “exílio” de Marcial: uma leitura intertextual do livro 3 dos <i>Epigramas</i> ....	105
<i>Robson Tadeu Cesila</i>	
O aspecto criativo da linguagem: Varrão e Chomsky.....	127
<i>Rodrigo Tadeu Gonçalves</i>	
Teoria e performance II	
– Anotações para doze versos de <i>Édipo Rei</i> , de Sófocles.....	147
<i>Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa</i>	
RESENHA	
<i>Satiricon</i> – Petrónio.....	161
<i>Brunno V. G. Vieira</i>	
AUTORES .....	166
NORMAS EDITORIAIS / SUBMISSIONS GUIDELINE .....	168



## APRESENTAÇÃO

Este número de *Calíope: presença clássica* é dedicado à memória da Professora Doutora Maria Adília Pestana de Aguiar Starling, falecida em março de 2008. Por quase três décadas Maria Adília exerceu suas atividades docentes no Departamento de Letras Clássicas e no Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Helenista consagrada, exemplo de dedicação aos estudos clássicos, como se infere de depoimentos de dois de seus ex-alunos, os Professores Doutores Dulcileide Virgínio do Nascimento e Auto Lyra Teixeira, a Professora Maria Adília dedicou-se, sobretudo, à pesquisa acerca da retórica grega clássica. Constan do presente número, em sua primeira parte, além dos depoimentos, dois artigos da autoria de ex-orientados da Professora homenageada. A Professora Doutora Glória Braga Onelley, do Instituto de Letras da UFF, apresenta um estudo que, fundamentando-se na *Odisséia*, examina as imagens antitéticas do *post-mortem* na obra homérica. O Professor Doutor Auto Lyra Teixeira, em seu artigo, propõe uma releitura do diálogo platônico *Hípias Maior* a partir de alguns pressupostos da análise da conversação.

Em sua segunda parte, o presente número de *Calíope: presença clássica* apresenta três ensaios acerca da tragédia ática. A Professora Doutora Tereza Virgínia, da UFMG, analisa alguns versos da fala do mensageiro em *Édipo rei*, considerando os expedientes dramaturgicos utilizados por Sófocles na construção desse personagem. A Professora Mestre Beatriz de Paoli estuda as múltiplas faces do personagem esquiliano Anfiarau em *Sete contra Tebas*. O Professor Doutor Fernando Crespim Zorner examina dois personagens da tragédia euripídiana, Penteu, em *Bacantes*,

e Hipólito, na tragédia homônima, buscando mostrar a relação afrontosa desses personagens com as divindades Dioniso e Afrodite.

O artigo do Professor Mestre Robert de Brose discute e propõe uma revisão das teorias interpretativas acerca do Fragmento 22W<sup>2</sup> de Simônides de Ceos, no tocante à ocasião de execução, apresentando novas soluções, onde as anteriores se mostram, sob sua ótica, insatisfatórias.

Dois artigos deste número de *Calíope: presença clássica* tratam da poesia latina. O Professor Mestre Guilherme Gontijo Flores estuda a ambigüidade e a ironia na elegia II,15 de Propércio. A poesia epigramática de Marcial é também privilegiada no artigo do Professor Doutor Robson Cesila, que examina as relações de intertextualidade entre os *Tristia* e as *Epistulae ex Ponto* de Ovídio e os epigramas iniciais do livro III de Marcial.

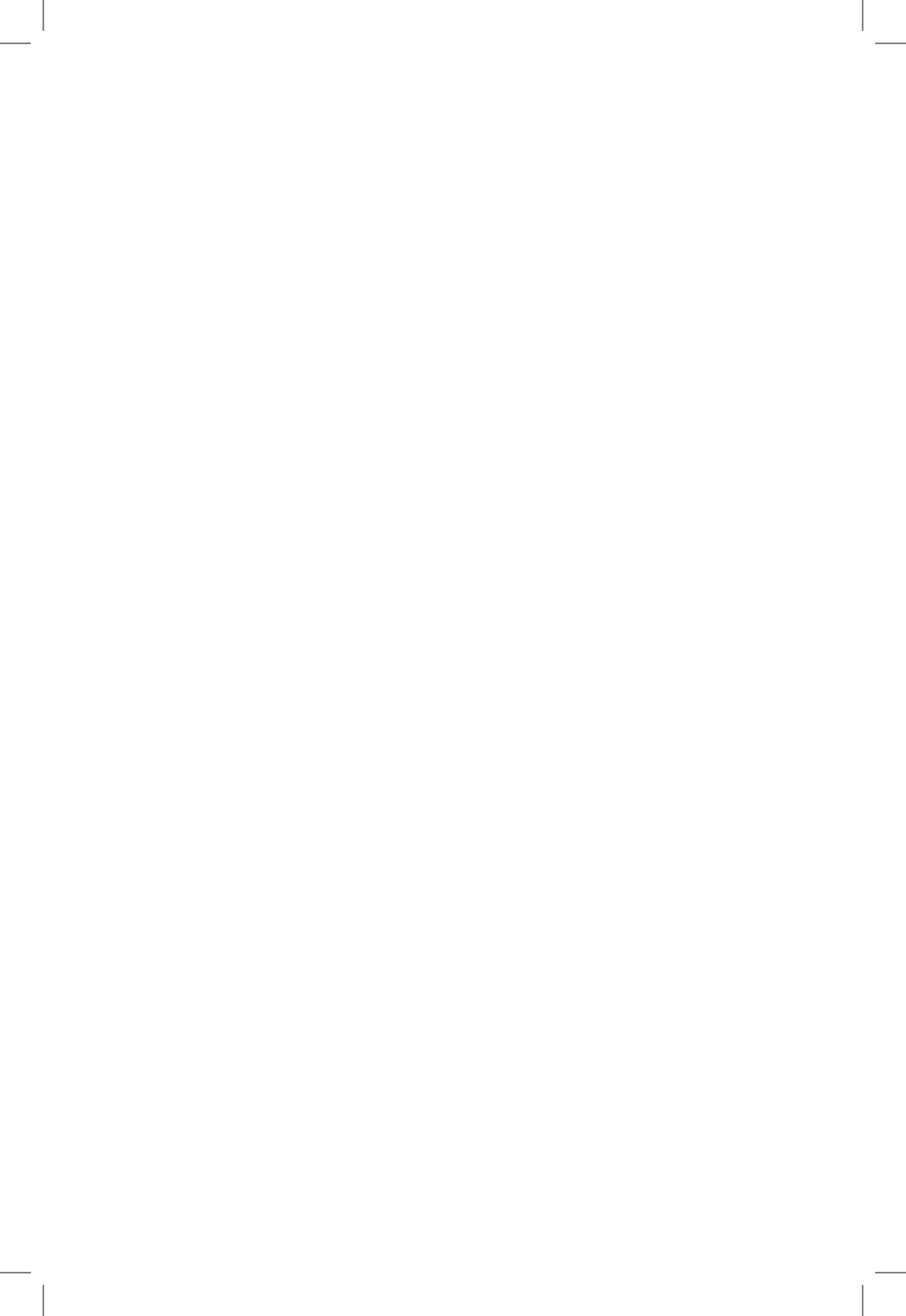
O Professor Doutor Rodrigo Tadeu Gonçalves oferece um estudo comparativo do aspecto criativo da linguagem em Varrão e Chomsky.

Por fim, o Professor Doutor Brunno Vieira apresenta uma resenha crítica da tradução do *Satiricon* de Petronio proposta por Cláudio Aquati.

Prezado leitor, com este número 18 encerramos nossas atividades de organização da revista *Calíope: presença clássica*, iniciadas em 2001, no número 10 desta série. Agradecendo a boa acolhida que tivemos nesse percurso, esperamos que *Calíope: presença clássica* continue a merecer o lugar de prestígio alcançado no campo dos estudos clássicos.

*Nely Maria Pessanha*

HOMENAGEM À PROFESSORA  
MARIA ADÍLIA PESTANA DE AGUIAR STARLING



## GUIA NA TRAVESSIA

Auto Lyra Teixeira

---

Eu conheci a professora Maria Adília Pestana de Aguiar Starling ainda no antigo prédio da Faculdade de Letras da UFRJ, na Avenida Chile. Eu cursava o terceiro período do curso de Português-Grego, e a mestra assumiu a nossa turma para ministrar as aulas de Fundamentos da Cultura Literária Grega. Nós logo fomos conquistados, eu e meu saudoso amigo Antônio Augusto de Carvalho Júnior, pela dedicação, pelo empenho e pelo carinho da mestra falando com desenvoltura sobre os mitos como fundamento de cultura e da importância das antigas narrativas helênicas para quem quer que se interesse pela literatura universal. Quem conta um conto aumenta um ponto: Maria Adília gostava de ensinar e de contar com muita arte as histórias da mitologia grega, pelos caminhos da nossa Faculdade de Letras.

Assim, lado a lado com o aprendizado do antigo idioma helênico, eu estudava mito e mitologia na faculdade, ouvindo e conversando com a mestra sobre a velha arte de contar histórias na antiga Hélade. Bebíamos na fonte inesgotável de inspiração num mundo de suposta oralidade primária, com a escrita adquirindo aos poucos estatuto de cidadania poética. Os mitos conferiam um sentido à vida das comunidades, que ouviam e vivenciavam as histórias maravilhosas. Desde a mais tenra idade, as crianças ouviam dos mais velhos as histórias que perpassavam gerações, apropriadas e recontadas pelos cantadores de histórias, junto ao fogo e cercados de calor humano, com as personagens de uma idade heróica representando as várias faces da experiência compartilhada por homens e mulheres de todas as épocas. Pouco a pouco, nós aprendíamos. As mitologias iam sendo registradas nos muitos materiais de apoio, e os cantos dos poetas assumiam a forma da grafia, olho e ouvido dando as mãos num mundo de leitura em voz alta. Até a mitologia se transformar também em saber escrito, conservado nas grandes bibliotecas, celeiros de erudição e de pesquisa, inspirando a visão do porvir. As vozes dos antigos contadores de tantas mitologias maravilhosas podem ter silenciado faz tempo, mas ainda se fazem ouvir nos tesouros de uma história escrita e pelos contadores

de histórias de hoje, passado presente na memória, compondo um painel sempre em construção em seu modo de apropriação do passado. Narrativas sempre vivas – lembrava a mestra com entusiasmo –, os mitos brotam do coração, em forma de poesia da natureza humana, no solo fértil das mais diversas formas de cultura.

Conversávamos também sobre a importância da educação, da dupla licenciatura, da formação de professores, junto aos jovens de todas as idades. Abordávamos as fábulas de Esopo, registros de um mundo em debate e questionamento. O homem já aparece no mundo insatisfeito. E expressa seu descontentamento falando muito: reclama dos deuses não ter recebido os dons preciosos com os quais os animais foram agraciados. Mas o grande herói foi mais forte que o leão imenso, a façanha correu mundo e virou escultura à beira da caminhada. “Ora”, diz o leão ao homem gabola, “se os leões também fizessem arte, nós desenharíamos um leão devorando o maior dos seus heróis”. Assim sendo, no espaço privilegiado da praça pública, os porta-vozes da nova sabedoria política terminam por falar mais alto. E novas formas de dizer as coisas passavam a expressar o novo olhar sobre a natureza brotando num mundo em constante renovação. “Zeus reúne as nuvens, elas se chocam umas contra as outras, tropeja, e o clarão do relâmpago rasga o firmamento”, diz a antiga narrativa, aparentemente tão antiga quanto os homens. “As nuvens se aproximam, chocam-se umas contra as outras, tropeja e o clarão do relâmpago rasga o firmamento. Cadê Zeus?” – proclama o discurso desses tempos repletos de novidades. Assim os oradores se destacavam na assembléia democrática, fazendo mais fraco o discurso mais forte e evidenciando a palavra no exercício do poder político. E nós, a mestra e eu, prosseguíamos pelos caminhos da helenização, fazendo amizade e amando a nossa universidade pública, guardiã da chama da cultura clássica.

Mais tarde, já no *campus* universitário da Ilha do Fundão, cursando a imprescindível pós-graduação, a professora Maria Adília foi a orientadora na minha dissertação de mestrado, a conselheira sempre atenciosa e exigente, decisiva no auxílio a este viajante empolgado pelas sendas da tradução. Em meio às dificuldades, a mestra ajudava a conduzir o barco, e eu ia ganhando confiança e serenidade no decorrer da pesquisa. Tal caminhada a dois, mestra e discípulo, culminou com o exame da minha dissertação de mestrado, intitulada *O Eutifron de Platão – Alguns Recursos de Linguagem*, onde foi abordado o emprego de determinadas

partículas de ligação, sugestivas no percurso da argumentação desenvolvida no texto em questão.

A professora Maria Adília nos legou, sobretudo, o exemplo da figura humana atenciosa e gentil, sempre disponível para a conversação amigável, e continua presente em nossas vidas. Em nossa odisséia, ainda vivo com ternura e admiração todo o percurso, e quero aqui agradecer com palavras do coração:

– Muito obrigado, Maria Adília! Guia na travessia!

# ANÁLISE DA CONVERSAÇÃO E TEXTOS CLÁSSICOS: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

Auto Lyra Teixeira

---

## RESUMO

Este artigo apresenta tradução do excerto 281a-b4 do *Hípias Maior* de Platão e aplicação de alguns conceitos da análise da conversação ao diálogo aí apresentado.

**Palavras-chave:** Platão; *Hípias Maior*; Análise da conversação.

Nessa edição que homenageia a mestra Maria Adília, eu apresento aqui um pouquinho da minha tese de doutorado, *O Hípias de Platão – uma Abordagem Conversacional*, já sob a orientação precisa da professora Nely Maria Pessanha. A minha tese pode ser considerada o prosseguimento da pesquisa iniciada com a dissertação de mestrado, realçando, entre outras características, o “tom de conversa”, magistralmente encajado e ainda vivo nos diálogos platônicos, apesar da escritura no antigo idioma helênico e das evidentes limitações da escrita.

Entre as correntes da *lingüística contemporânea*, a *pragmática* aborda a linguagem como discurso, em suas diversas acepções, buscando apreendê-la no inseparável contexto.

No âmbito da *pragmática*, as *correntes interacionistas* buscam um *enfoque dialógico da linguagem*, concebendo o discurso como interacional. Podemos definir *interação* como um conjunto de ações recíprocas entre indivíduos, e uma das formas básicas de interação é a *interação verbal*, em que dois ou mais participantes (*interagentes*), simultaneamente emissores e destinatários, reconhecem um mínimo de normas comuns, estabelecendo uma troca. Os interlocutores coordenam essa troca, emitem sinais que tornam possível a sua continuação e sincronizam o uso da palavra com gestos. Assim sendo, ao adotarem um enfoque interacionista, os lingüistas procuram ir além do meramente verbal numa interação, e tentam apreender tanto os *aspectos paraverbais* (ou *paralingüísticos*), como a intensidade do tom de voz e a pausa, entre outros, quanto os chamados *recursos não lingüísticos* (ou *extralingüísticos*), como, por exemplo, o distanciamento entre os interlocutores, a expressão facial e os gestos.

Os especialistas voltados para a interação concedem especial atenção à *análise da conversação*, a qual, em sentido genérico, pode ser identificada com a *análise do discurso*, embora a análise do discurso seja associada ao estudo da articulação entre os modos de organização textual e situações de comunicação, particularmente nos gêneros de discurso, orais ou escritos, que regem o exercício da fala num lugar determinado. A *análise do discurso* trata então das grandes áreas de emprego do discurso, de acordo com os tipos de discurso. A *análise da conversação*, por sua vez, focaliza basicamente a conversação como uma troca de enunciados entre pelo menos dois interlocutores, mais ou menos igualitária e sem finalidade instrumental, em que se usa livremente a palavra na abordagem informal dos mais variados temas. No entanto, os *analistas da conversação* podem ultrapassar o âmbito da conversação mais espontânea, onde se busca principalmente a companhia, uma vez que esses estudiosos se ocupam das interações verbais e concebem a conversação em sentido amplo, onde quer que se constate uma interlocução, desde uma conversa mais formal em família a uma exposição numa instituição de ensino, entre outras tantas situações.

Como afirma Marcuschi (1986: 7-8), a *análise da conversação* surge nos anos sessenta, sob a influência da Etnometodologia e da Antropologia Cognitiva, passando nos anos setenta à tentativa de descrever as estruturas da conversação e seus recursos normativos, e terminando por buscar, nos anos oitenta, especificar e explicar os conhecimentos lingüísticos, paralingüísticos e socioculturais básicos que têm de ser compartilhados para que a interação seja bem-sucedida, posto que a organização da conversação reflete um processo subjacente, desenvolvido, percebido e utilizado pelos interagentes.

A *análise da conversação* busca compreender como os interlocutores se entendem, como eles sabem que estão se entendendo e interagindo de forma coordenada e cooperativa, como eles utilizam seus conhecimentos lingüísticos e socioculturais para facilitarem o conhecimento recíproco e como eles desenvolvem e solucionam conflitos interacionais. Com tais objetivos, os analistas da conversação, em sua metodologia, seguem a via da indução e tomam como ponto de partida os dados empíricos extraídos de conversações reais. Em sua pesquisa, esses analistas fazem análises quantitativas, procurando descrever e interpretar qualitativamente conversações singulares numa determinada língua, com o objetivo de al-

cançar uma perspectiva universal e estabelecer um sistema de regras que possa ser aplicado nos mais variados contextos.

Dedicando-se a um estudo basicamente empírico, os *analistas da conversação*, em princípio, não consideram adequados textos escritos que procuram reproduzir conversações, ainda que a escritura de um diálogo não deixe de sugerir alguns recursos de que se valem os interlocutores ou possa reproduzir criativa e cuidadosamente a “conversa”, inspirada na vida cotidiana.

A *conversação*, como prática social mais comum no dia-a-dia das sociedades humanas, é fundamental na construção das identidades e dos papéis sociais. A *conversação* requer uma grande capacidade de coordenação das ações, bem mais do que a simples habilidade lingüística dos falantes. Como um dos instrumentos mais eficazes de controle social imediato, no âmbito institucional ou não, a *conversação*, em suas múltiplas manifestações expressa também as relações de poder que permeiam um contexto social. Por conseguinte, a *análise da conversação* não é apenas uma atividade dos lingüistas, sendo empregada também por outros especialistas, em abordagens sociológicas ou psicológicas e outras mais.

Os diálogos são produzidos num determinado contexto social: portanto, nós temos de reconhecer que *relações de assimetria e de dominação* podem depender não apenas de características individuais, como as intenções e as expressões de cada interagente, por exemplo, mas também dos papéis sociais atribuídos ao desempenho de profissões, à participação em organizações variadas, à inclusão em determinada classe social etc. Desse modo, o papel de cada falante é complexo. As *relações de assimetria ou de simetria* não se reduzem a simples expressões de motivos individuais, posto que as vozes dos interlocutores em seus papéis sociais não deixam de expressar pelo diálogo aspectos das estruturas e das tradições num contexto social. De qualquer modo, se não houvesse *assimetria* de qualquer espécie numa interação, traduzindo-se as diferenças de conhecimento em poder, praticamente não haveria necessidade de comunicação na maioria das situações sociais.

Quando as pessoas participam de uma *interação*, cada uma com suas expectativas, elas estabelecem um acordo e tentam situar as normas da conversação a seu favor. De qualquer modo, numa situação onde seres humanos interagem num processo de troca, o uso da palavra requer uma *alternância de enunciações*. Por conseqüência, os interlocutores, de um modo ou de outro, reconhecem a necessidade de seguir algumas normas,

pois para que efetivamente haja comunicação lingüística num contexto oral, cada um tem de usar a palavra para se fazer entender e, enquanto um fala, o (s) outro(s) têm de cooperar, ouvindo e esperando a vez de falar.

Como indivíduos, nós constatamos que dependemos uns dos outros. Daí o inter-relacionamento, a troca, e se faz necessário, qualquer que seja a forma de organização e das relações numa sociedade, reconhecer o outro, concedendo-lhe algum espaço de manifestação, para que a experiência em comum se realize e possibilite um intercâmbio de experiências e informações e, por conseguinte, a vida em sociedade.

Na imensa variedade cultural que caracteriza os agrupamentos humanos, a **tomada de turno** aparece como um dado fundamental da interação, visto que a organização da sociedade demanda a socialização de seus membros no sentido de que cada um se habitue a aguardar a vez, nas mais diversas atividades. É uma constante nas sociedades humanas, onde quer que haja hierarquia, que o ocupante de posições de chefia tenha a preferência e o direito de tomar a iniciativa em situações de maior ou menor formalidade. Nas atividades que requerem um trabalho de equipe, como, por exemplo, uma cirurgia complexa, enquanto um dos integrantes do grupo faz a sua parte, os outros se preparam para o momento de entrar em cena. Num cruzamento de rodovias, motoristas esperam diante do sinal fechado, enquanto os carros que seguem pela transversal trafegam normalmente. E assim por diante.

No universo da linguagem, destacam-se os chamados “*sistemas de troca de fala*”, sendo a conversação em geral organizada por *turnos*. Podemos definir o *turno* como *tudo o que um falante faz ou diz enquanto tem a palavra*. A complexidade das culturas mostra ser empiricamente inviável a aplicação de um modelo rígido de troca de fala, com os interlocutores alternando suas enunciações em *turnos* claramente distintos; na prática, os interagentes podem não apenas começar a falar antes que aquele que tem o uso da palavra termine de falar, mas também falar junto com ele, ou ainda permanecer em silêncio depois que ele acabar de falar. Não obstante essa constatação, nós podemos concluir que, se não houver, de uma maneira ou de outra, o reconhecimento da parte de cada um dos interlocutores da necessidade de *falar um de cada vez*, a conversação torna-se inviável, impossibilitando o diálogo.

*A natureza da linguagem é, portanto, dialógica*, sobressaindo o *caráter par da linguagem*, uma vez que, quando participamos de uma conversação, normalmente o fazemos com perguntas e respostas, ou ainda com

asserções e réplicas. Chegamos assim, como ressalta Marcuschi (1986, p. 15) a uma *análise elementar da conversação*, destacando-se cinco características essenciais: (1) *interação entre pelo menos dois falantes*; (2) *ocorrência de pelo menos uma troca de falantes*; (3) *uma seqüência de ações coordenadas*; (4) *realização durante um certo tempo*; (5) *envolvimento numa “interação centrada”*.

Considerando-se a aparente universalidade da regra “*fala um de cada vez*”, não obstante as múltiplas possibilidades de suas manifestações concretas nas mais diversas línguas, culturas e situações, Sacks, Schegloff e Jefferson (1978: 10-11), propuseram um modelo para ser utilizado no estudo das interações espontâneas, com base em determinados itens, dos quais ressaltamos aqui os seguintes: (1) *troca de falantes*; (2) *fala um de cada vez*; (3) *os falantes costumam falar simultaneamente, ainda que por pouco tempo*; (4) *as transições de um turno a outro sem intervalo e sem sobreposição de vozes são comuns, ao contrário das longas pausas e sobreposições extensas*; (5) *a ordem dos turnos não é fixa, mas variável*; (6) *o tamanho do turno não é fixo, mas variável*; (7) *a duração da conversação não é fixa, nem previamente fixada*; (8) *o que cada falante dirá não é fixo, nem previamente fixado*; (9) *a distribuição dos turnos não é fixa*; (10) *o número de participantes é variável*; (11) *a fala pode ser contínua ou descontínua*; (12) *são usadas técnicas de atribuição de turnos (os lugares relevantes de transição)*; (13) *podem ser usadas várias unidades na construção de turnos: lexema, sintagma, sentença etc.*; (14) *alguns recursos de reparação resolvem falhas ou violações nas tomadas de turno*.

Como assinala ainda Marcuschi (1986: 18), “a conclusão de um turno pode dar-se a qualquer momento onde ocorra um *lugar relevante de transição*”. Essa constatação leva-nos a reconhecer na *distribuição dos turnos* um fator disciplinador da atividade conversacional e a considerar a *tomada de turno* uma operação básica para a estrutura e a coerência da conversação. Portanto, podemos, malgrado a grande variedade das interações, conceber o seguinte esquema, com *pelo menos dois falantes*: o *falante A* fala e pára; o *falante B* toma a palavra, fala e pára; o *falante A* retoma a palavra, fala e pára; o *falante B* torna a falar e pára; e assim por diante.

Quando estabelecem um contato e dão início a uma conversação, os interlocutores procuram organizar os turnos, passando a *tomada de turno* a ser controlada de acordo com o contexto. De acordo com Sacks, Schegloff e Jefferson (1978: 12-13), as técnicas e as regras desse controle são, basicamente, as seguintes:

**Técnica I** – Quem está com a palavra seleciona o próximo falante, e este toma a palavra dando início ao turno seguinte;

**Técnica II** – Quem está com a palavra pára, e o próximo falante, pela auto-escolha, toma a palavra, dando início ao turno seguinte.

As duas regras básicas para a operação dessas técnicas são:

**Regra 1** – Para cada turno, a primeira troca de falante pode ocorrer se:

(1a): quem está com a palavra (a) seleciona o próximo falante (b), pela *técnica I*;

(1b): quem está com a palavra não utiliza a *técnica I* de seleção do próximo falante, e então qualquer participante da conversação pode ou não tomar a iniciativa de falar, escolhendo a si mesmo como o próximo falante, pela *técnica II*;

(1c): quem está com a palavra não escolhe o próximo falante, nenhum outro participante da conversação passa a falar, e então o que está com a palavra pode ou não continuar falando.

**Regra 2** – Se no primeiro lugar relevante para a troca de turno não ocorre nem (1a) nem (1b) e se dá (1c), as regras são novamente aplicadas no próximo lugar relevante de transição, e se a troca de turno não ocorrer, assim se procederá, até que se realize a transição.

Sendo esse esquema concebido tomando-se como modelo a cultura norte-americana, não pode ser livremente aplicado em outros contextos, embora de maneira alguma perca sua utilidade, quando se tenta analisar empiricamente uma conversação. Podemos assim constatar ser pouco frequente entre nós, brasileiros, a aplicação da regra (1a) em conversações espontâneas e marcadas pela informalidade. Por sua vez, a aplicação da regra (1b) demandará recursos adicionais, já que ela prevê a possibilidade de mais de um falante escolher a si mesmo e passar a falar. Já a aplicação da regra (1c) pode provocar silêncios entre interlocutores. Com a *regra 1*, o sistema estabelece a base para a troca de falantes; com a *regra 2*, o sistema providencia a recorrência dessa troca.

Como seqüência de dois turnos, o *par adjacente* ou *par conversacional* é uma seqüência fundamental para a organização local da conversação. Marcuschi (1986: 35) destaca os seguintes exemplos de pares adjacentes: *pergunta-resposta*; *ordem-execução*; *convite-aceitação/recusa*; *cumprimento-cumprimento*; *xingamento-defesa/revide*; *acusação-defesa/revide*; *pedido de desculpas-perdão*.

Marcuschi (1986: 35) aponta ainda algumas características básicas desses *pares adjacentes*: (1) *extensão de dois turnos*; (2) *posição adjacente*; (3) *produção sucessiva por falantes diversos*; (4) *ordenação com seqüência pré-determinada*; (5) *a composição de uma primeira e de uma segunda parte*; (6) *a primeira parte seleciona o próximo falante e determina a sua ação*; (7) *a primeira parte põe o ponto relevante para a transição de turno*. As cinco primeiras características são de natureza estrutural, elas são reguladoras da conversação; as duas últimas sugerem uma preferência de ordem esperada e uma transição provável, mas não podem ser consideradas impositivas, pois apenas controlam o encadeamento das ações, uma vez que apontam regularidades que põem as condições de produção da fala, sem, no entanto, ignorar as de recepção.

De acordo com o *aspecto semântico-pragmático*, os *pares conversacionais* podem ser considerados como indicando uma compreensão da parte dos *interagentes*, dado que a segunda parte do *par adjacente*, seja qual for o seu significado, só pode ser produzida se a primeira parte foi, de algum modo, entendida.

Dependendo da natureza da segunda parte de um *par conversacional*, quem pôs a primeira parte pode estar se reservando o direito de voltar no *próximo turno*. Assim sendo, quem faz uma pergunta, por exemplo, seleciona o próximo falante, submete-o a uma resposta e escolhe a si mesmo como o mais provável candidato ao *segundo turno*.

Diálogo socrático, o *Hípias Maior* de Platão é a representação literária de uma “conversa” filosófica. A escrita não consegue transmitir todas as intenções do autor, mas quando se reproduz um diálogo pela escrita, qualquer que seja a condição textual, algumas normas têm de ser reconhecidas, sendo os limites de cada fala definidos por sua própria natureza, pois a conversação dá-se por turnos, ou seja, os interlocutores costumam, de um modo ou de outro, “falar um de cada vez”. Assim sendo, a marca da *interação verbal* não deixa de se fazer sentir na reprodução por escrito de um diálogo.

Reconhecemos aqui que não podemos saber como os gregos falavam e como interagiam, “cooperando” numa conversação, mas se considerarmos que os diálogos podiam ser lidos em voz alta, com o leitor diante do ouvinte, podemos caracterizar cada fala representada por escrito como um “*turno*”, ainda que na dimensão da oralidade essa fala pudesse se efetuar de muitas maneiras. No ato da leitura, uma seqüência de palavras era entendida como uma fala, tanto pelo leitor como pelo ouvinte, mostrando

ser possível alguém falar aquelas palavras durante um certo tempo, sem ser interrompido, e se fazer entender pelo interlocutor.

Conseqüentemente, podemos aplicar no estudo do *Hípias Maior* o conceito de *turno* como tudo o que uma pessoa faz ou diz enquanto fala, apesar de a escrita não representar certos recursos verbais e paraverbais e também outros possíveis aspectos da conversação igualmente marcantes, como as falas simultâneas, as sobreposições de vozes ou mesmo o silêncio. Ainda assim, a antiga escrita contínua dispunha de outros recursos, apresentando comumente as falas seguindo-se umas às outras. Podemos, portanto, concluir que no ato da leitura (possivelmente em voz alta, no contexto em questão) o fato de leitores e ouvintes entenderem e aceitarem a fala de cada personagem como um “todo” legítima que a classifiquemos como um “turno”, ainda que tenhamos de reconhecer os limites da aplicação de tal conceito, uma vez que se representava basicamente o que teria sido o material verbal.

Tomemos como exemplo, as duas primeiras falas do diálogo em questão. Sócrates fala: “*Hípias, o belo e sábio, faz tempo que vieste a Atenas.*” É evidente que a entonação se perdeu, o mesmo ocorrendo com os possíveis recursos extralingüísticos da parte do falante. Outrossim, a reação de *Hípias* como *co-enunciador*, não é representada (podemos apenas supor o *turno* como resultado de uma atividade conjunta dos dois interlocutores). Em seguida, *Hípias* responde: “*Não há tempo, Sócrates. Quando Elis tem de resolver algum assunto com outra cidade, sempre vem a mim, para escolher-me, dentre os cidadãos, como embaixador, supondo ser eu juiz e mensageiro por demais habilitado para os discursos que são apresentados da parte de cada uma das cidades. Muitas vezes, no entanto, também para outras cidades desempenhei a função de embaixador e, na maioria dos casos, para a Lacedemônia, para tratar de numerosos e importantíssimos assuntos; por isso mesmo, é, como tu estás dizendo, não apareço com freqüência por aqui*”. Podemos, em nosso enfoque conversacional, ainda que hipoteticamente, considerar uma ligeira sobreposição de vozes, não esperando *Hípias* que Sócrates acabe de falar para tomar o turno e fazer uso da palavra. No entanto, temos de reconhecer que *as duas falas são evidentes por si mesmas*, seguindo-se uma a outra na ordem que se espera de uma conversação.

Sendo possível reconhecer o registro do *turno* num diálogo escrito, mesmo numa língua antiga, podemos constatar no *Hípias Maior* as cin-

co características básicas de uma conversação: (1) interação entre pelo menos dois falantes: Sócrates e Hípias; (2) ocorrência da troca de falantes: os dois interlocutores, Sócrates e Hípias, se alternam numa troca de turnos; (3) presença de uma seqüência de ações coordenadas: apesar das limitações do texto escrito num antigo idioma não mais falado, o dialeto ático do século V a.C., podemos reconhecer essa seqüência, na medida em que, na escritura do diálogo, não deixamos de refletir a estrutura da conversação, quaisquer que sejam a nossa concepção da escrita e os nossos objetivos quando dela nos utilizamos; (4) execução temporal: os interlocutores mantêm uma conversação durante algum tempo; (5) envolvimento numa interação “centrada”: é representada uma conversação que se desenvolve em torno de determinados tópicos concernentes à sabedoria, culminando na abordagem da questão do belo (*tò kalón*).

“Falando um de cada vez”, podemos, por conseqüência, constatar no *Hípias Maior* a alternância de turnos entre os interlocutores como um fator disciplinador da atividade conversacional, coincidindo a mudança de turno com um lugar relevante de transição, e desempenhando a tomada de turno um papel fundamental na organização da conversação. Com efeito, na obra em questão, onde as personagens são Sócrates e Hípias, o falante A (Sócrates) fala e pára; o falante B (Hípias) retoma a palavra, fala e pára; o falante B (Hípias) retoma a palavra, fala e pára; e assim por diante, até a conclusão do diálogo.

Outro aspecto importante é que, se o diálogo representa uma conversa entre dois interlocutores, verificamos ainda, com relação às possíveis técnicas de atribuição de turno, a apresentação da Técnica I mencionada há pouco: quem está com a palavra escolhe o próximo falante, e este toma a palavra e inicia o turno seguinte, aplicando-se a regra (1a), pois quem está falando seleciona o próximo falante pela Técnica I, estabelecendo-se assim as condições para a troca de falantes.

Finalmente, considerando-se possível, ainda que com limitações, a aplicação do conceito de turno no estudo do *Hípias Maior*, e sendo a conversação constituída de uma série de turnos alternados, podemos concluir que esses turnos compõem seqüências.

Quanto à seqüência mínima ou par adjacente, nós podemos considerar que as duas falas iniciais citadas ainda há pouco não deixam de sugerir, de certa forma, um par de “cumprimento-cumprimento”, uma vez que Sócrates saúda Hípias, e este responde, estabelecendo-se a partir daí uma conversa. No par mencionado, constatamos as seguintes caracterís-

ticas de um *par adjacente*: (1) *extensão de dois turnos*; (2) *posição adjacente*: a fala de Hípias segue-se imediatamente à de Sócrates; (3) *produção sucessiva por falantes diversos*: Sócrates fala e pára; Hípias toma o turno e passa a falar; (4) *ordenação com seqüência pré-determinada*: a saudação de Sócrates antecede, e não deixa de condicionar a réplica de Hípias; (5) *composição de uma primeira e de uma segunda parte*: a primeira é a fala de Sócrates, que se dirige a Hípias; a segunda parte é a resposta de Hípias a Sócrates; (6) *a primeira parte seleciona o próximo falante e determina sua ação*: Sócrates dirige-se a Hípias, cumprimentando-o e fazendo menção à sua prolongada ausência de Atenas, e o sofista responde, justificando seu afastamento; (7) *a primeira parte põe o ponto relevante para a transição de turno*: no excerto em questão, temos de levar em conta que, originalmente, ao nível da oralidade, o tom de voz e a pausa seriam recursos paraverbais que assinalariam o lugar relevante de transição; na escrita antiga, sem separação entre as palavras e sem sinais de pontuação, os limites de cada turno seriam definidos por sua própria natureza, seguindo-se um imediatamente ao outro; já no texto estabelecido, no qual nos baseamos para esta comunicação, a pausa é sugerida pelo ponto caracterizando o final da fala de Sócrates, e sugerindo o *lugar relevante de transição* que é a vez de Hípias falar.

Vamos ficando por aqui. Outras características importantes, em nossa abordagem conversacional, como a questão dos *marcadores conversacionais*, por exemplo, ficam para a próxima. Mas penso que a pequena trajetória acima é suficiente para concluirmos ser viável *o diálogo entre análise da conversação e textos clássicos*.

#### ABSTRACT

This article contains translation of the *Hippias Major* (281a-b4) of Plato and application of some concepts of the conversational analysis to this dialogue.

**Keywords:** Plato; *Hippias Major*; Conversational analysis.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MARCUSCHI, L. A. *Análise da Conversação*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

PLATON. *Hippias Major*. Tradução de Alfred Croiset. Paris: Les Belles Letres, 1994.

SACKS, H.; SCHEGLOFF, E.; JEFFERSON, G. “A simplest systematics for the organization of turning-taking for conversation”. *Language* 50, 1974. pp. 696-735.

TEIXEIRA, Auto Lyra. *O Eutífron de Platão – Alguns Recursos de Linguagem*. Dissertação de Mestrado. UFRJ/Faculdade de Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Hípias Maior de Platão: uma Abordagem Conversacional*. Tese de Doutorado. UFRJ/Faculdade de Letras, 2001.

## MARIA ADÍLIA, ARTÍFICE DE VIDAS

Dulcileide Virginio do Nascimento

---

*Quando souber aplicar a esse homem o discurso apropriado, quando possuir todos esses conhecimentos, quando souber discernir o momento em que deve se calar ou falar, quando souber empregar ou evitar o estilo conciso ou despertar com ampliações grandiosas e dramáticas a paixão, só então a sua arte será consumada e perfeita. Mas se se esquecer uma dessas regras ao falar em público, ao escrever ou ao ensinar, e apesar disso se considerar senhor da sua arte, teremos plena razão em não acreditar nisso (Platão, Fedro 272a-b).*

A professora Maria Adília é um referencial na minha vida. Sempre a chamei de professora ou mestra porque são vocábulos que têm um sentido muito grande para aqueles, como eu, que estão decididos a aprender o tempo todo... E ela, quando não me chamava pelo nome, chamava-me de “professorinha”, um diminutivo carinhoso que demonstrava a esperança que tinha na continuidade de seus ensinamentos. A nossa amizade foi além dos limites da Faculdade de Letras da UFRJ e, verdadeiramente, fizemos parte uma da vida da outra.

Da amiga Maria Adília guardo muitas lembranças, mas é da professora que, neste momento, gostaria de me referir: o nosso primeiro encontro foi norteado pelos vários caminhos sugeridos pela mitologia clássica, mas no decorrer da graduação, com outros encontros em matérias diversas, as possibilidades reveladas pela retórica despertavam em mim o desejo por atingir o ideal grego.

A professora Maria Adília conciliou sua formação em direito com a em letras clássicas e se especializou nas técnicas tão almejadas, ainda hoje, da arte de bem falar e de convencer. Dei-me conta, em suas aulas, de que tais conhecimentos abrangiam todos os campos das relações humanas e das artes, e utilizei, sob a sua orientação, a técnica descrita por Aristóteles, em *Os Tópicos*, para entender o discurso atribuído às mulheres nas tragédias gregas, estudos que me auxiliaram na minha disserta-

ção de mestrado, intitulada *O discurso trágico (uma visão dialética da expressão feminina em Antígona e Medéia)*.

Todo o período de confecção da dissertação correspondeu a uma espécie de iniciação, concluí o meu mestrado tornando-me uma profissional melhor, mas, acima de tudo, uma pessoa melhor... aprendi que os percalços da vida, e todos os têm, não podem nos desanimar, viver é isso... digo isto porque durante o período em que a professora Maria Adília foi minha orientadora de mestrado, seu marido ficou doente e veio a falecer, mas apesar da sua dor, em momento algum deixou que me perdesse no mar dos questionamentos que surgiram no decorrer da pesquisa. A professora Maria Adília era, para aqueles que a conheciam, um farol e mesmo com um mar revolto a sua volta, não diminuía a intensidade de sua luz.

A paixão pela Grécia era visível e, em suas muitas leituras e releituras, tínhamos a sensação, como Kaváfis demonstrou em sua poesia, de que os deuses gregos não morreram, pois as palavras poéticas e proféticas ainda ecoam nos corredores de nossas almas, lembrando-nos verdadeiramente quem somos. A lição não acabou... ao olharmos para a memória, nos deparamos com pequenos ensinamentos que o silêncio da ausência insiste em apagar, mas não consegue; mesmo que os labirintos da vida tentem, existem fios entrelaçados, como os tecidos pela professora Maria Adília, que nos ajudarão a encontrar o caminho certo... e a entender o verdadeiro sentido da “Ítaca” de Kaváfis, e só então nossa arte, como a dela foi, “será consumada e perfeita”.

Amar é, como sugere Platão no *Fedro*, o não aprisionamento. Talvez seja essa a lição maior da professora Maria Adília, não aprisionar o seu saber. Ela incessantemente abriu as portas do seu coração, do seu conhecimento, de sua casa, para aqueles que queriam apreender um pouco mais dos muitos conhecimentos que a Grécia proporciona. Amor que torna o ser amado livre...

Por isso é que sempre que falo em público, ou escrevo ou, ainda, ensino, lembro-me de sua arte e do quanto foi uma **artífice na minha vida**.

# IMAGENS ANTITÉTICAS DO *POST-MORTEM* EM *ODISSÉIA*: O HADES E OS CAMPOS ELÍSIOS

Glória Braga Onelley

---

## RESUMO

Acreditar numa vida após a morte é, sem dúvida, o pensamento da humanidade desde tempos imemoriais. Entre os gregos antigos, os primeiros testemunhos literários a mencionar o destino do homem após a morte são os Poemas Homéricos, ao longo dos quais esta antiqüíssima crença está presente sobretudo por meio de rituais fúnebres, sem os quais as almas não transpunham as portas do Hades, morada e domínio absoluto do deus homônimo.

Assim, a par de ser o Hades a estância sombria e tenebrosa destinada às almas dos mortos, há uma outra crença, referida pela primeira vez em *Odisséia*, de o homem continuar sua existência num lugar privilegiado, sem experimentar o transe da morte.

Com base em passos de *Odisséia*, serão examinadas, no presente trabalho, imagens antagônicas sobre o destino do homem após a morte.

**Palavras-chave:** *Odisséia*; Hades; Campos Elísios.

Acreditar numa vida após a morte é, sem dúvida, o pensamento da humanidade desde tempos imemoriais. Com efeito, a convicção numa existência *post-mortem* parece justificar-se pelo fato de o homem não aceitar sua transitória passagem pelo mundo físico.

Duas são as fontes que atestam a antigüidade dessa crença entre os gregos: a arqueológica e a literária. Quanto à primeira, a arqueologia de sepulturas comprova que a crença mais antiga de sobrevivência da alma estava circunscrita ao túmulo, tendo em vista terem sido nele encontrados, desde a Idade do Bronze até o alvorecer da Idade do Ferro, objetos de que se tinham utilizado os mortos durante a vida, dado que pressupõe constituir a vida no além uma projeção da vida terrena. Entretanto, conforme observa Rocha Pereira (1954:15-16), ainda no final da Idade do Bronze, em pontos vários da parte oriental do Mediterrâneo, provavelmente em decorrência da substituição da prática de inumação pela de incineração – esta última, como assinala Burkert (1993: 372), praticamente

desconhecida da Grécia, na Idade do Bronze, porém típica do período submicênico (1100-1025 a.C.), segundo Rocha Pereira (1954:16; 2006:45) –, surge a concepção de que a existência continuava numa mansão comum a todos os mortos.

Quanto à segunda fonte, os primeiros testemunhos literários a mencionar o destino dos homens após morte são os Poemas Homéricos, *Iliada* e *Odisséia*, ao longo dos quais essa antiquíssima crença está presente, sobretudo, por meio de rituais fúnebres (de sepultamento – *Il.IV,174-177* – e de cremação), sem os quais as almas ficavam impossibilitadas de transpor as portas do Hades subterrâneo, morada e domínio absoluto do deus homônimo, ao qual coube, na divisão do mundo, após o advento da realeza de Zeus, o reino tenebroso do Hades, como atestam os versos 187-188 do canto XV de *Iliada*: “Somos três irmãos nascidos de Crono, que Réia deu à luz: Zeus e eu (Posêidon), e o terceiro é Hades, que governa os mortos”.

Se algumas vezes atribuem-se a esta última divindade características pessoais, como evidenciam passagens de *Iliada* (canto V, v. 654; XI, 445), em que é ela qualificada pelo epíteto *klytópolis* “de nobres corcéis”, ou se há referência a seu gorro, que a torna invisível, como no canto V da mencionada epopéia (v. 845), na maior parte dos casos o Hades identifica-se com as regiões que ele habita, rotuladas como *zóphon ēeróenta* “de trevas sombrias”, “escuridão nebulosa”, conforme atestam também outros passos de *Iliada* (XV, v. 191; XXI, v. 56; XXIII, v. 51).

Cabe salientar que a topografia do Hades é apresentada mais detalhadamente em *Odisséia*, em especial no episódio em que a feiticeira Circe dá ao protagonista do poema as coordenadas para que encontrasse a entrada do reino dos mortos:

Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis!  
Que não te preocupe o desejo de um piloto para a nau,  
mas levantando o mastro e soltando a vela branca  
permanece sentado: pois o sopro de Bóreas levá-la-á para ti.  
Mas quando atravessares, com a tua nau, o Oceano,  
onde há uma costa plana e os bosques de Perséfone,  
grandes álamos e salgueiros que perdem seu fruto,  
aí deixa a nau junto ao Oceano de redemoinhos profundos,  
e vai tu próprio para a morada borolenta do Hades.  
Aí para o Aqueronte correm o Piriflegetonte  
e o Cocito, que é um braço do Estige;  
aí há uma rocha, onde se reúnem os dois rios ruidosos. (X, vv. 504-515)

Como se pode deprender dos versos citados, descreve-se o sombrio lugar de sobrevivência das almas como um imenso bosque, no interior do qual se situa o palácio de seu governante, o deus Hades, que tem por esposa a deusa Perséfone. De acordo com a imagem homérica do além, inserida na referida passagem, a entrada no mundo subterrâneo é marcada por rios de águas imortais: ao lado do Estige, há mais três: o Aqueronte, onde deságuam o Piriflegetonte, “Corrente de fogo”, e o Cocito, “Corrente das lamentações”, além de uma rocha situada na confluência dos dois cursos de água.

Há também no canto XXIII de *Iliada*, na célebre passagem em que a sombra de Pátroclo aparece a Aquiles e lhe suplica sepultura (v. 69-92), referência a um rio (v.73) que as almas só podem atravessar após a realização dos rituais fúnebres. Embora não tenha sido nomeado no verso 73, é relacionado, no verso 369 do canto VIII, com o rio Estige.

Além de ser freqüentes vezes identificado com o próprio domínio, o Hades figura como símbolo da morte. De fato, a ida para o Hades é também referida nos Poemas Homéricos simplesmente como um sinônimo de morte, como, por exemplo, na invocação (v. 3) de *Iliada*, “e muitas almas ilustres de heróis lançou no Hades”, e no canto VI, verso 11, de *Odisséia*: “Mas, agora, ele (Nausítoo), já vencido pelo destino, foi para a morada do Hades”, só para citar alguns.

Destarte, era o Hades, localizado, segundo a imagem de *Iliada* (XXII, v.482), *hypò keúthesi gaiēs* “nas profundezas da terra”, ou, de acordo com a de *Odisséia*, do outro lado do oceano, onde *oudé pot’autoùs/ ēélios ph-éthron katadérketai aktínessin*, “nunca o Sol brilhante os contempla com seus raios de luz” (*Od.* XI, vv. 15-16), o destino final e comum a todos os homens, a despeito de qualquer mérito a que tivesse feito jus o morto. Com efeito, por mais honrarias que o indivíduo tivesse alcançado em vida, apenas as trevas o aguardavam no além. Como observa com propriedade Rocha Pereira (1954:20), todos os mortos são descritos como *eidōla kamóntōn* “imagens/ fantasmas dos mortos” (*Il.*XXIII, v.72) ou, como assinala Burkert (1993:382), *amenēnà kárēna*, “cabeças sem força vital” (*Od.*X, v.521; XI, vv. 29 e 49), já que lhes faltava consciência e não guardavam lembrança alguma do mundo terreno.<sup>1</sup>

É essa perspectiva de aniquilamento que se depreende dos Poemas Homéricos, mas é especificamente o famoso episódio da catábase de Ulisses aos umbrais do Hades, com a *nekyía* “sacrifício para a evocação dos mortos”, no canto XI de *Odisséia*, que melhor traduz a pessimista con-

cepção acerca da sobrevivência da alma no além. Aliás, é por meio do diálogo travado entre Ulisses e as almas que deambulam pelo Hades, algumas delas familiares ao herói, que se evidenciam as concepções do *post-mortem* e as referências éticas da relação mortos/vivos.

A título de ilustração, citam-se apenas dois episódios do canto XI de *Odisséia* que demonstram, de modo análogo ao v. 72 do canto XXIII de *Iliada*, serem as *psykhai* meras sombras errantes, esvoaçantes, *nekýōn amenēnà kárēna*, “cabeças sem força vital dos mortos”, diz o texto homérico (*Od.* XI, v. 29 e 49), já que não tinham consciência, função intelectual, que podia, no entanto, ser momentaneamente restituída, se as almas bebessem do sangue das vítimas sacrificadas, tendo em vista ser ele fonte de vida.

Assim, após ter realizado com absoluta precisão e fidelidade o rito sacrificial para evocação dos mortos e ter obtido do adivinho Tirésias as informações necessárias à viagem que o reconduziriam de volta à sua terra natal, Ulisses permite que a alma de sua mãe Anticléia bebesse do sangue sacrificial. Inicia-se, então, um lastimoso diálogo entre a sombra da mãe morta e o filho predestinado que desceu até aos umbrais do Hades, sem, contudo, perder a vida. Depois de ter conversado com sua mãe, Ulisses pretende abraçá-la, não o conseguindo porém, em virtude de o espírito materno não passar de uma tênue sombra fugaz (*Od.* XI, v.207), faltando-lhe capacidade de tocar e de ser tocada e a substância da carne. Diante da decepção e do espanto do herói, explica-lhe a mãe que as almas vistas por ele são apenas sombras, e ela faz-lhe, a seguir, uma patética descrição de seus funerais e da recente descida de sua alma ao mundo subterrâneo, como se infere dos versos 217-222:

    Não é Perséfone, filha de Zeus, que te engana:  
    tal é a maneira de ser dos mortais, sempre que alguém morre,  
    pois os músculos não mais seguram a carne e os ossos  
    mas os vence a força violenta do fogo ardente  
    quando a vida abandona os brancos ossos,  
    e a alma, batendo as asas, se desvanece como um sonho,...

Concluído o doloroso diálogo que travara com a alma da mãe, Ulisses continua a relatar ao rei dos feácios que dele se aproximaram, ávidas do sangue sacrificial, inúmeras almas, entre as quais as de varões gloriosos, baixados ao Hades durante a guerra de Tróia, ou mortos após regressarem a seus lugares de origem. Entre estes, reduzidos agora a meras som-

bras errantes, estava a *psykhē* de Aquiles que declara a Ulisses preferir ser a pessoa de mais baixa condição na terra, um teta, a ser rei entre os mortos (*Od.* XI, vv. 489-491):

Preferiria, sendo agricultor, estar a serviço de outrem  
na casa de um homem pobre, que não tivesse recursos,  
a ser rei de quantos mortos pereceram!

Essas tristes e amarguradas palavras de Aquiles, além de traduzirem um contínuo apego à vida terrena – o que revela estar a concepção de glória presente no mundo dos vivos –, ratificam a ausência de recompensas ou punições no Hades, estas últimas, porém, possíveis de ocorrer somente em caso de perjúrio, como atestam os versos 258-265 do canto XIX de *Iliada*, nos quais Agamêmnon, ao devolver Briseida a Aquiles, se refere ao juramento como um ato irrevogável e sujeito à punição divina, em virtude de terem sido os deuses invocados como testemunhas da palavra empenhada:

Que saiba agora, primeiramente, Zeus, o supremo e o melhor dos deuses,  
a Terra, o Sol e as Erinias, que, sob a terra,  
castigam os homens, qualquer um que emite um perjúrio;  
certamente, não toquei as mãos na jovem Briseida,  
nem me servindo do pretexto do leito, nem de qualquer outro.  
Ao contrário, ficou ilibada em minha tenda.  
Se alguma parte deste juramento for um perjuro, que os deuses me dêem  
extremos sofrimentos, assim como eles dão a quem se torna culpado, por  
ter cometido perjúrio.

A despeito de estar implícita na referida passagem a punição no além, as primeiras menções conhecidas de julgamento no Hades constam dos versos 57-60 de *Olímpica II* do poeta coral Píndaro, nos quais há referência à questão da responsabilidade humana, já que a alma do morto será julgada, *katà gás* “sob a terra”, segundo as ações praticadas por ele em vida.

...que dos que morrem aqui  
logo os espíritos injustos lhes expiam as faltas,  
e os delitos cometidos neste reino de Zeus,  
alguém os julga debaixo da terra, proferindo sentença com hostil  
necessidade,...

Assim, ainda que Aquiles continuasse a exercer, no mundo subterrâneo, a atividade que desempenhara em vida – a de rei –, essa sua posição

não lhe assegurava felicidade e poder, pois nem ao mais valoroso guerreiro aqueu se atribuiu uma distinção especial no além.

No entanto, a par da concepção prevalecente nos Poemas Homéricos, segundo a qual uma existência sombria se prolonga não no próprio túmulo, mas numa morada comum a todos os que deixaram a vida, isto é, no Hades, há uma outra crença, mencionada pela primeira vez no canto IV de *Odisséia* (vv. 561-569), de poder o homem continuar sua existência num lugar aprazível sem, contudo, experimentar o transe da morte.

Segundo Rocha Pereira (2006: 141-142), por tratar-se de um caso excepcional, levantaram-se, desde a Antigüidade, discussões várias acerca da origem dessa concepção, totalmente estranha às idéias sobre o além expressas em outras partes dos Poemas Homéricos, razão por que a passagem foi por muitos considerada uma interpolação.

Assim, nos referidos versos do canto IV de *Odisséia*, narra-se que Menelau não estava destinado a sofrer a morte, mas seria arrebatado da Terra para os Campos Elísios, pelo fato de ser marido de Helena e, como tal, genro do senhor dos imortais, Zeus. Nessa região, dotada de clima ideal, semelhante ao que é descrito em *Odisséia* VI, 42 sqq., com referência à morada dos deuses olímpicos, passaria Menelau a desfrutar “uma vida” afortunada, “mais fácil”, como atestam os versos seguintes:

Para ti, ó Menelau, vindo de Zeus, não está destinado  
morrer em Argos, criadora de cavalos, nem encontrar o teu fim.  
Mas os imortais para os Campos Elísios, nas extremidades da terra,  
te enviarão, lá onde está o louro Radamanto.  
Aí, precisamente, se encontra uma existência mais fácil para os homens:  
não há neve, nem mesmo inverno intenso, nem chuva.  
Mas o Oceano não cessa de soprar, de modo sempre intenso,  
as brisas do Zéfiro, para refrescar **os homens**.  
Isto, porque possuis Helena, e para eles tu és genro de Zeus.  
(*Od.*, IV, 561-569)

É interessante ressaltar que, embora o uso de *anthrōpoisin*, “**para os homens**” (v. 565), e *anthrōpous*, “**os homens**” (v. 568), mostre que nessa estância aprazível habitavam homens privilegiados, não há referência alguma à questão do mérito pessoal, para que o homem atinja a bem-aventurança nesse lugar, em que a vida é mais fácil e abençoada pela natureza.

Se, em épocas posteriores, a felicidade no além será uma espécie de recompensa lograda pela excelência, como se verifica, ainda, na ode

pindárica (*Olímpica II*),<sup>2</sup> em que a Ilha dos Bem-aventurados se destina a homens virtuosos e justos, nesse passo de *Odisséia* ela se justifica simplesmente como um privilégio concedido ao genro de Zeus, como se afirmou expressamente no verso 569: “e para eles tu és genro de Zeus”. No entanto, em *Iliada* parece ignorar-se por completo tal possibilidade de bem-aventurança no além, mesmo para os filhos dos deuses, a julgar pelo caso de Sarpédon que, embora filho de Zeus, não escapou à morte (*Il. XVI*, vv. 439-449).

A despeito de a referida passagem de *Odisséia* (IV, vv. 561-569) revelar a influência de uma vertente mística muito antiga que parece remontar à época minóica – a julgar pela associação dos Campos Elísios com o herói mítico *Radámanthys*, em cujo nome se encontra o sufixo *-nth-*, de origem minóica – e segundo a qual o homem recebe, independente de merecimento – como ocorrerá em períodos posteriores –, a recompensa de continuar sua existência num lugar especial “nas extremidades da terra”, longe das provações e das vicissitudes próprias da natureza humana, a tônica nos Poemas Homéricos é a de o homem ter como destino final a insignificante e obscura sobrevivência no Hades.

À guisa de conclusão, pode-se dizer que a presença em *Odisséia* de imagens antagônicas sobre o destino do homem talvez possa ser justificada pelo fato de os gregos não terem tido uma doutrina estabelecida a respeito do destino e da sobrevivência da alma. Portanto, o fato de a religião dos gregos antigos jamais ter tido um livro sagrado, que enunciasse as verdades reveladas – e por conseguinte não ter possuído um sacerdócio que as preservasse de erros e transmitisse a doutrina a seus adeptos – redundou na formação e coexistência, durante séculos, de vários mitos, como o mito dos Campos Elísios, em *Odisséia*, o da Ilha dos Bem-aventurados, em Píndaro, e na transmissão, às vezes por um mesmo autor, de mais de uma tradição escatológica, haja vista o caráter difuso da experiência vivida pelos gregos antigos em face do sobrenatural.

#### ABSTRACT

Believing in a life after death is, undoubtedly, humanity's thought ever since immemorial times. Among ancient Greeks, the first literary testimonials that mention men's destiny after death are the Homeric Poems, in the course of which this most ancient belief is present, above all, through funeral

rituals, without which the souls couldn't cross over the Hades' doors, residence and absolute domain of the homonym god.

Thus, even though Hades is the dark and obscure abode destined to the dead's souls, there is another belief, mentioned for the first time at *Odyssey*: that men continue their existence in a privileged place, not experiencing the pangs of death.

Based on steps of the *Odyssey*, antagonistic images about men's destiny after death will be examined in the present work.

**Keywords:** *Odyssey*; Hades; Elysian fields.

## NOTAS

<sup>1</sup> Entretanto, chama a atenção, ainda, Burkert (*ibidem*, nota 60) para o fato de não ser mantida, a partir do canto XI e estar ausente no canto XXIV de *Odisséia*, a concepção de que o morto é desprovido de consciência. De fato, no canto XXIV de *Odisséia*, na segunda descida ao Hades, a alma de Agamêmnon reconhece um pretendente à mão de Penélope, Anfimedonte, muito embora questione a maneira como morrerá (vv.105-119). A *psykhē* de Anfimedonte, por seu turno, relata a Agamêmnon como todos os pretendentes morreram às mãos de Ulisses, de Telêmaco e dos servos fiéis do rei de Ítaca.

<sup>2</sup> Tradução:

Mas tantos, enquanto por três vezes permaneciam de um e de outro lado,  
tiveram a coragem de afastar totalmente  
sua alma de toda a injustiça,  
esses percorreram o caminho de Zeus até a torre de Cronos;  
aí, em volta da ilha dos Bem-aventurados,  
sopram as brisas oceânicas;...  
(vv. 68-73)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGEAUD, F. e CAMBIANO, G. *et alii*. *O homem grego*. Direção de Jean-Pierre Vernant. Tradução de Maria Jorge V. de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994. pp.231-253.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. / Griechische religion in der archaischen und Klassischen epochen. / Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

HOMÈRE. *L'Odyssee*. Texte établi et traduit par Victor Berard. Paris : Les Belles Lettres, 1956. 3v.

\_\_\_\_\_. *Iliade*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. 4<sup>éd.</sup> Paris : Les Belles Lettres, 1957, 4v.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Concepções helênicas de felicidade no além. De Homero a Platão*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, 1955.

\_\_\_\_\_. *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Grega*. 10<sup>a</sup>. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

PINDARE. *Olimpiques*. Texte établi et traduit par Aimé Puech. 6<sup>ème</sup> tirage. Paris: Les Belles Lettres, 1970. Tome I.



## ARTIGOS



# A PERSONAGEM DE ANFIARAU NOS *SETE CONTRA TEBAS*

Beatriz de Paoli

---

## RESUMO

Guerreiro, adivinho e herói oracular, a multifacetada personagem de Anfiarau figura em diversas narrativas, dentre as quais a tragédia *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, na qual desempenha um importante papel, ainda que poucos versos lhe sejam de fato consagrados. Este artigo pretende, pois, observar a importância da personagem de Anfiarau na construção dessa tragédia de Ésquilo, ao atuar como o porta-voz dos designios divinos, explicitando e desvelando, dessa forma, as complexas relações entre as dimensões divina e humana.

**Palavras-chave:** Anfiarau; Ésquilo; *Sete contra Tebas*; adivinhação.

Anfiarau é uma personagem singular. Adivinho protegido por Zeus e Apolo (*Odisséia*, XV, 245 et seq.), foi também um destacado guerreiro, figurando entre os heróis não só da guerra contra Tebas, mas também da caça ao javali de Cálidon e da expedição dos Argonautas (VICAIRE, 1979: 8). Após uma morte prodigiosa, foi cultuado e respeitado, atuando em seu oráculo na qualidade de médico-adivinho. Pertencente à linhagem dos Melampodidas, família de adivinhos em cuja origem encontra-se Melampo, herdou de seu ilustre bisavô o dom divinatório.

Melampo – considerado o mais antigo dos adivinhos da idade heróica e, segundo Heródoto, o instituidor da arte divinatória e do culto de Dioniso na Hélade (*Histórias*, II, 49) – recebeu o dom divinatório quando, num campo em Pilos, sua terra-natal, encontrou no tronco de um carvalho um ninho de serpentes cujos pais haviam sido mortos por seus servidores. Apiedando-se dos filhotes, Melampo os tomou a seu cuidado. Em certa ocasião, porém, enquanto Melampo dormia, as serpentes lamberam-lhe as orelhas e, ao despertar, percebeu que compreendia a linguagem dos pássaros, passando, assim, a exercer a ornitomania.

Seus conhecimentos proféticos, no entanto, parecem ter compreendido outras formas de adivinhação, tendo atuado também como harúspice e

como médico-adevinho. É, aliás, na qualidade de médico-adevinho que Melampo aparece em duas das narrativas mais conhecidas a seu respeito: a cura da infertilidade de Íficlos, filho do rei da Tessália, e a cura das filhas de Preto, rei de Tirinto, que haviam sido acometidas de um furor báquico (Heródoto, IX, 34).

Em função da cura das Prétides, ele e seu irmão Bias estabeleceram-se em Argos e Melampo desposou Ifianassa, filha de Preto. Com ela, teve dois filhos: Mantios e Antifates, ambos também adivinhos. Da parte de Mantios, não há notícia de descendentes. Antifates, por sua vez, teve um filho, Polifides, o qual, segundo Homero, teve seu dom profético despertado por Apolo, quando este lhe incumbiu de substituir Anfiarau, morto prematuramente. Apolo fez de Polifides “de todos os humanos, o adivinho mais infalível” (*Odisséia*, XV, 249-55). Polifides também teve um filho adivinho, Teoclimeno, que faz parte da terceira geração de Melampodidas, juntamente com Anfiarau e Polidos.

A qualidade de médico-adevinho, embora fizesse parte de sua herança mântica, parece ter sido praticada por Anfiarau somente depois de sua morte. Em Ésquilo, Anfiarau é retratado exercendo a função de um adivinho militar (*stratómantis*), adivinho que acompanha o exército e tem como uma de suas atribuições oferecer um sacrifício e averiguar, nas entranhas da vítima, se a disposição dos deuses é ou não favorável à transposição de fronteiras, rios e mar e à ordem de ataque.

O poder divinatório de Anfiarau, desde as primeiras alusões literárias, aparece ligado a Apolo (*Odisséia*, XV, 245). Em Ésquilo, Anfiarau é capaz de conhecer o futuro graças a esse deus (*Se.* 618). Tardiamente, Anfiarau passou a ser considerado filho de Apolo, como aconteceu a diversos outros adivinhos, já que a hereditariedade, para o pensamento mítico, é uma explicação recorrente para a capacidade de adivinhação que possuem certos indivíduos. Assim, muitos adivinhos, tal como Anfiarau, passaram a ser considerados filhos de Apolo, ou aos filhos de Apolo foi atribuído o poder divinatório.

Além da manifestação de seu dom divinatório por ocasião da expedição contra Tebas, não há nenhum outro registro, na tradição mítica, sobre uma predição de Anfiarau em vida, exceto um interessante relato de Pausânias sobre a primeira vez em que se manifestou em Anfiarau o poder mântico. Em Filionte, Anfiarau, tendo passado uma noite numa casa, desde então chamada “oracular”, começou a profetizar. Para os habi-

tantes da cidade, no entanto, antes de tal acontecimento Anfiarau não era mais do que um homem comum e desprovido de quaisquer conhecimentos divinatórios (Pausânias, II, 13, 7).

Segundo a tradição mítica, Anfiarau desentendeu-se com Adrasto, descendente de Bias, irmão de seu bisavô, Melampo. A discórdia se deu pelo poder de Argos e Anfiarau teria matado o pai e/ou o irmão de Adrasto e obrigado este último a exilar-se em Sicione. Após a reconciliação entre os contendentes, Adrasto assumiu novamente o poder em Argos e deu sua filha Erífile em casamento a Anfiarau, com a condição de que, em desentendimentos futuros, ela seria a juíza.

Um novo desentendimento surgiu quando Adrasto prometeu ajuda a Polinices – que se refugiara em Argos e se tornara seu genro – em sua expedição contra Tebas. Anfiarau, prevendo o desfecho funesto de tal expedição, mostrou-se contrário ao projeto de Adrasto e se escondeu. Mas Polinices subornou Erífile com o colar de Harmonia, de modo que Erífile decidisse a favor de Adrasto, o que obrigou Anfiarau a participar da expedição, mesmo contra sua vontade. Compelido, assim, pelas circunstâncias, Anfiarau juntou-se ao exército de Adrasto, tendo, no entanto, incumbido seu filho Alcmeon de o vingar, matando Erífile.

A caminho de Tebas, Anfiarau fundou os Jogos Nemeus, em honra ao menino Ofeltes, filho do rei da Neméia, morto pela picada de uma cobra em razão de um descuido de sua ama, quando esta o pôs no chão para melhor indicar a Anfiarau onde encontrar uma fonte de água. O tema da morte de Ofeltes e da instituição dos Jogos Nemeus parece ter constituído o tema de uma das tragédias perdidas de Ésquilo, intitulada *Neméia*.

Combatendo em Tebas, Anfiarau vingou-se de Tideu, o qual considerava, juntamente com Polinices, responsável pela guerra contra Tebas, levando-lhe, por isso, a cabeça decepada do tebano Melanipo para que Tideu, moribundo, comesse-lhe o cérebro, provocando com esse ato o desgosto de Atena, que assim desistiu de torná-lo imortal, como antes pretendia.

Derrotados os argivos, Anfiarau fugiu, em seu carro, sendo perseguido por Periclímeno. Estando prestes a ser morto pelas costas por seu perseguidor, Zeus, não permitindo que assim sucumbisse, com um golpe de seu raio entreabriu a terra sob os passos do herói, que o engoliu com seu carro, seus cavalos e seu cocheiro, Bato. O mais antigo texto conservado a mencionar esse prodígio é a IX<sup>a</sup> *Neméia* de Píndaro. O poeta volta a mencioná-lo na VI<sup>a</sup> *Olimpica* e na X<sup>a</sup> *Neméia*.

O local em que tal intervenção divina ocorreu e que acolheu o corpo de tão nobre personagem ficou conhecido como Harma (*hárma*, carro) e tornou-se a sede de um oráculo heróico: o oráculo de Anfiarau. Embora Ésquilo não se ocupe do destino do adivinho nos *Sete contra Tebas*, uma frase do personagem de Anfiarau, relatada pelo Mensageiro, no segundo episódio, pode ser entendida como uma referência a seu oráculo heróico: “Eu, um vidente, enriquecerei esta terra, sepulto em território inimigo” (*Se.* 587-8).

Há, no entanto, notícia de dois oráculos de Anfiarau: um situado no caminho entre Tebas e Potniai, onde se encontra um pequeno santuário, próximo ao suposto local da desapareição do guerreiro-adivinho, e outro na cidade de Oropos, na Eubéia. As duas sedes oraculares podem ter coexistido durante algum tempo, até que o oráculo de Oropos tenha sobrepujado o de Tebas em notoriedade e em número de visitantes (BOUCHÉ-LECLERCQ, 2003: 766), ou o oráculo de Anfiarau pode ter sido transferido, por volta do último quarto do século V, a Oropos (VICAIRE, 1979: 5).

À época das guerras médicas, o mais conhecido e requisitado, ou simplesmente o único existente, era o dos tebanos. Foi esse oráculo que predisse a Adrasto a morte de seu filho na guerra que os epígonos moveram contra Tebas, conforme o relato de Píndaro (*Píticas* VIII, 39-56). Também foi esse oráculo que, segundo Heródoto (I, 46-9), recebeu os enviados de Cresos no episódio em que o rei da Lídia resolveu pôr à prova os oráculos de helenos e líbios. Embora o oráculo de Delfos tenha sido reconhecido como o mais fidedigno, Heródoto relata que, mesmo não tendo conhecimento da resposta dada aos mensageiros de Cresos, o rei “reconheceu haver recebido também desse oráculo uma resposta não mentirosa”.

Heródoto (VIII, 133-4) reporta ainda outra consulta ao oráculo tebanos de Anfiarau: o persa Mardônio, numa atitude semelhante à de Cresos, mandou um enviado, Mis, testar o maior número de oráculos possível; dentre eles, o oráculo tebanos de Anfiarau. Para tanto, Mis pediu que um não-tebanos fizesse a consulta, pois aos tebanos lhes era proibido consultar o adivinho. O motivo de tal proibição se explicava pelo fato de Anfiarau, por meio de seu oráculo, ter ordenado que os tebanos escolhessem entre tê-lo como adivinho ou como aliado; tendo eles escolhido o herói como aliado, deveriam, pois, renunciar ao privilégio de seus dons proféticos.

O fato de os tebanos terem preferido ter Anfiarau antes como aliado do que como adivinho explica-se pela associação dos heróis tutelares de um território com a sua defesa militar. Ter o beneplácito do herói é, pois,

uma garantia de segurança contra invasores. Para Bouché-Leclercq (2003: 766), o episódio relatado por Heródoto é um indício da renúncia dos tebanos à concorrência com o oráculo de Oropos, seu rival.

Ambos os oráculos, no entanto, funcionavam aparentemente segundo os mesmos procedimentos de consultação: praticava-se a incubação, isto é, a oniromancia com fins medicinais. Era essa, aliás, a forma de adivinhação comum à maioria dos oráculos heróicos.

Após certos rituais de purificação, que poderiam compreender a abstinência de certos alimentos, o jejum e o sacrifício expiatório, o consulente dormia no templo sobre a pele de um animal. Em sonhos, o médico-adivinho, semelhantemente ao que ocorria nos famosos templos de Asclépio, indicava o tratamento necessário.

Adivinho, guerreiro, herói oracular: um personagem de tal envergadura – a quem Êsquilo atribui os epítetos mais honoríficos, chamando-o “um homem notoriamente sábio” (*ándra sophronéstaton*, *Se.* 568), “homem sábio, justo, íntegro, piedoso” (*sóphron díkaios agathòs eusebès anér*, *Se.* 610), “profeta distinto” (*mégas prophètes*, *Se.* 611) – não poderia senão desempenhar, nessa tragédia, um papel de fundamental importância, ainda que poucos versos lhe sejam de fato consagrados.

A primeira menção a Anfiarau no texto (*Se.* 378-9) é bastante significativa. Ao descrever o primeiro guerreiro argivo, no segundo episódio, o Mensageiro diz que o furor guerreiro de Tideu encontra a desaprovação do adivinho, pois este, consultando as entranhas da vítima sacrificada, desaconselha a travessia do Ismeno; isto é, os presságios não se mostram favoráveis ao iminente ataque argivo. Tideu, então, insulta Anfiarau, acusando-o de covardia (*Se.* 382-3).

Exemplos de insultos dirigidos contra adivinhos não faltam na literatura grega. Na *Iliada* (I, 106-8), por exemplo, Agamêmnon repreende Calcas, alegando que o adivinho só lhe profetiza desgraças. No *Édipo Rei*, de Sófocles, tornaram-se clássicos os insultos de Édipo ao cego Tirésias, o qual também não escapa aos insultos de Creonte na *Antígona*.

O que há de comum entre Tideu, nos *Sete*, e entre Agamêmnon, Édipo e Creonte, nos exemplos supracitados, é o fato de todos eles estarem sob o domínio da *áte*. Por estarem cegados pela *áte*, cometem uma dupla imprudência: fazer pouco caso das palavras dos adivinhos, o que significa desprezar os desígnios divinos, e injuriá-los, ofendendo, assim, por uma relação de participação, os próprios deuses que outorgaram a esses adivinhos o dom profético.

Anfiarau é um adivinho protegido por Zeus e Apolo; como se viu, Zeus não permite que ele seja morto por seu perseguidor e lhe proporciona uma morte gloriosa. Assim, os insultos de Tideu a um personagem tão nobre revelam a dimensão da *áte* que lhe perturba a mente. Não é em vão que uma atitude tão desmedida lhe seja creditada por Ésquilo; Tideu, a quem Anfiarau chama de “conselheiro desastrado de Adrasto” (*Se.* 575), era considerado tão responsável quanto Polinices pela presente guerra.

Além de sublinhar a *hýbris* de Tideu, a menção à desaprovação de Anfiarau ao ataque argivo evidencia o caráter funesto da expedição, evocando, para o espectador, a conhecida previsão feita pelo adivinho antes da partida a Tebas: todos os heróis argivos morreriam, exceto Adrasto. Pode evocar, também, a lembrança de outros sinais divinos desfavoráveis que acompanharam a marcha dos guerreiros argivos, tais como a ausência de bons auspícios e o raio enviado por Zeus, como relata Píndaro (*Neméias*, IX, 19-20), ou a morte do menino Ofeltes, no vale de Neméia, interpretada por Anfiarau como um presságio da ruína da expedição, da qual o menino seria a primeira vítima (pelos fragmentos da tragédia *Hipsípila*, de Eurípidés, sabe-se que a morte de Ofeltes foi considerada por Anfiarau um presságio funesto).

Essa evocação da previsão de Anfiarau esclarece, ainda, o verdadeiro sentido das recordações (*mnemeía*, *Se.* 49) que os heróis argivos são descritos colocando no carro de Adrasto (*Se.* 49-50). Já que, de acordo com a previsão de Anfiarau, Adrasto seria o único sobrevivente, tais recordações são indubitavelmente recordações fúnebres.

O mais significativo, no entanto, é o fato de que esses dois versos, situados entre os primeiros versos do episódio central e mais longo dessa tragédia, lançam, por sobre todo o restante do episódio, uma sombra de fatalidade. Assim, na descrição dos generais feita pelo Mensageiro, por mais que estes insultem, provoquem e ameacem, a partir do momento em que são mencionados os “maus presságios lidos na disposição das entranhas” (*ou sphágia gígnetai kalá*, *Se.* 379), significa que eles estão agindo contra a vontade divina proclamada pelo adivinho e agir contra os desígnios divinos é um ato de *hýbris* que não há de restar impune.

Pelo fato de os presságios desaprovarem o ataque, os chefes argivos, cegados pela *áte* e agindo, assim, contra seus próprios interesses, prodigalizam desafios aos deuses: Capaneu declara que há de arrasar a cidade, quer a divindade queira ou não, e zomba dos raios de Zeus (*Se.* 427-

8), Eteoclo em seu escudo anuncia que nem mesmo Ares o impedirá de tomar uma torre (*Se.* 469), Hipomedonte identifica-se com Tifeu, que desafiou Zeus (*Se.* 492-3), e Partenopeu diz que há de saquear a cidade mesmo contra a vontade de Zeus (*Se.* 531-2). Trata-se de referências explícitas à desaprovação divina interpretada por Anfiarau no momento do sacrifício que costuma anteceder o ataque.

Na descrição que o Mensageiro faz de Anfiarau (*Se.* 568-96), alguns pontos devem ser analisados; primeiramente, a longa acusação que o adivinho faz a Tideu e a Polinices, os quais são tidos como os responsáveis pela expedição argiva. Considerando-se que, nessa tragédia, o aspecto numinoso da palavra falada tem uma grande importância no desenvolvimento dramático da peça (CAMERON, 1970) e que Anfiarau, sendo um adivinho, tem consciência do poder profético das palavras, uma vez que “costuma calar ou falar com propriedade” (*Se.* 619), as palavras atribuídas a ele pelo Mensageiro têm um peso especial. Como porta-voz da divindade, suas palavras exprimem uma verdade divina. Sendo assim, o discurso de Anfiarau, o único a ter uma parte reproduzida pelo Mensageiro em discurso direto, tem a função de indicar de que lado a justiça divina se encontra.

Ora, Tideu figura no discurso do adivinho como “assassino, perturbador da ordem pública, / famigerado mestre dos bandoleiros de Argos, / arauto da Vingança, escravo da Matança, / conselheiro desastrado de Adrasto.” (*Se.* 572-5). Não restam dúvidas de que, sendo responsável por uma guerra em que tantos heróis hão de morrer, seus atos são, com justiça, dignos de repreensão.

Quanto a Polinices, as reprimendas de Anfiarau deixam claro que não há justiça possível ao se conduzir um exército estrangeiro para dizimar a terra pátria. Portanto, no que se refere à contenda entre os dois irmãos, o discurso de Anfiarau evidencia que a justiça se encontra do lado de Etéocles, o defensor do solo pátrio. Isso sugere que Ésquilo não estaria utilizando a versão mais conhecida da história, retratada por Eurípides nas *Fenícias*, em que Etéocles e Polinices concordam em revezar, a cada ano, o reinado de Tebas e, ao fim do primeiro ano, Etéocles se recusa a conceder o poder a Polinices, expulsando-o da cidade. É possível que Ésquilo esteja utilizando uma versão em que os irmãos, após a morte de Édipo, fazem um acordo em que Etéocles fica com o reino de Tebas e Polinices com o colar de Harmonia. Por algum motivo desconhecido, Polinices resolve questionar o acordo e acaba marchando contra Tebas.

Outro ponto importante na descrição de Anfiarau é como ele se apresenta: tranqüilo, empunhando, despreocupadamente, um escudo sem emblema, o que marca alguns contrastes acentuados com os demais heróis argivos. Primeiramente, enquanto estes são um reflexo da *hýbris*, o adivinho é um reflexo da *sophrosýne*, pois “colhia os frutos / do sulco que a sabedoria aprofundara em sua mente, / onde verdejavam sábios conselhos” (*Se.* 593-4).

Além disso, os chefes argivos bramem, gritam, proferem ameaças, lançam clamores de guerra; suas armas tilintam, seus cavalos resfolegam; seus escudos, com seus emblemas e inscrições, falam, ameaçam, provocam. A essa eloqüência dos chefes argivos Anfiarau contrapõe o silêncio de seu escudo sem emblema, pois “costuma calar ou falar com propriedade” (*Se.* 619). Assim, enquanto os demais mostram descuido quanto às palavras, Anfiarau mostra-se tão ciente quanto Etéocles de que é preciso “proferir palavras adequadas” (*Se.* 1).

Para o Mensageiro, a ausência de emblema no escudo do adivinho significa que ele “não queria parecer o melhor, queria sê-lo” (*Se.* 592). Situados no domínio das aparências, os demais guerreiros argivos não podem perceber que os emblemas de seus escudos pressagiam e precipitam sua própria ruína. Anfiarau, como porta-voz da verdade divina, pertence ao domínio do ser, não necessitando, portanto, de nenhum emblema. Ele mesmo é o profeta de sua própria morte.

Atuando, portanto, nesta tragédia, como porta-voz dos desígnios divinos, a personagem de Anfiarau cumpre o papel fundamental de explicitar, esclarecer e desvelar a disposição dos demais personagens com relação aos deuses e a disposição dos deuses com relação a esses personagens, desnudando, assim, a trama das complexas relações entre as dimensões humana e divina.

## ABSTRACT

The multiple character of Amphiaraus – warrior, seer and oracular hero – appears in various narratives, such as the Aeschylus tragedy *Seven against Thebes*, in which he plays an important role, despite the fact that only a few verses are devoted to him. This article intends to remark the importance of Amphiaraus in the construction of this Aeschylus tragedy

by acting as the spokesman of god's designs, thus revealing the complex relations between divine and human dimensions.

**Keywords:** Amphiaraus; Aeschylus; *Seven against Thebes*; divination.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AESCHYLUS. *Suppliant Maidens. Persians. Prometheus. Seven against Thebes*. Translation by Herbert Weir Smyth. Cambridge: Harvard University Press.

BOUCHÉ-LECLERCQ, Auguste. *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2003.

CAMERON, H. D. "The Power of the Words in the Seven against Thebes". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 101, 1970, pp. 95-118.

CASEVITZ, Michel. "Les devins des tragiques". *Cahiers du Gita*, 4, 1988, pp. 115-129.

ÉSQUILO. *Os Sete contra Tebas*. Tradução do grego e prefácio de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2003.

MOREAU, Alain. "Fonction du personnage d'Amphiaraus dans les 'Sept contre Thèbes': le 'blason en abyme'". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1976, n. 2, pp. 158-181.

VICAIRE, Paul. "Images d'Amphiaraus dans la Grèce archaïque et classique". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1979, n. 1, pp. 2-45.

\_\_\_\_\_. "Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle". *Revue des Études Grecques*, 76, 1963, pp. 338-57.

VIDAL-NAQUET, J. "Os escudos dos heróis. Ensaio sobre a cena central dos *Sete contra Tebas*". In: VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 241-66.

# HIPÓLITO E PENTEU: A REAÇÃO DIANTE DO DIVINO

Fernando Crespim Zorrer da Silva

---

## RESUMO

A relação entre mortais e imortais nunca foi estabelecida de forma que os primeiros não questionassem ou não afrontassem os segundos. Desde a epopéia de Homero até a tragédia grega, houve um conjunto de manifestações poéticas sobre os vínculos entre os homens e deuses; a desconfiança e a possibilidade de os mortais poderem fazer o que lhe aprouvessem sem qualquer dependência em relação aos deuses sempre foi um tema para a reflexão. Eurípides é o autor de duas peças nas quais homens desprezam ou lutam contra os deuses: *Bacas* e *Hipólito*. Nessas duas tragédias, observam-se dois personagens, Penteu e Hipólito, que possuem uma relação afrontosa com as divindades Dioniso e Afrodite. Trata-se, aqui, de verificar as semelhanças entre esses dois personagens, revelando o comportamento de cada um deles e sinalizando os pontos de contato que possuem entre si.

**Palavras-chave:** Eurípides; Hipólito; Penteu.

Tanto na *Iliada* como na *Odisséia*, de Homero, encontram-se personagens que, ao agirem contra os deuses ou ao lhes desafiarem, recebem castigos e reprimendas por seus atos. Há também situações nas quais um mortal luta contra uma divindade, sem que seja ferido por essa ou receba algum tipo de reprimenda, castigo ou algo similar. Um desses personagens que podem ser apontados é Diomedes que acerta uma lança em Afrodite, como também o faz com Ares e tenta, em vão, machucar Apolo; no entanto, não teve êxito, conforme nos é relatado no canto V da *Iliada*. Nesse caso, esse mortal recebia apoio da deusa Palas Atena que estava por trás de seus atos, empurrando o guerreiro, dando-lhe força e coragem. Além disso, há outros relatos míticos nos quais são comentados os atos humanos, sem a interferência de uma divindade, que ofenderam outro deus. Dentre eles, destacam-se os mitos encontrados na *Iliada*, canto VI, vv. 130-143, a respeito do filho de Drias, Licurgo, que não conseguiu enfrentar os deuses. Ele teria expulsado de um santuário as mulheres que cultuavam Dioniso. Esse deus, estando completamente aterrorizado,

lançou-se ao mar, com medo desse mortal, chamado de “matador de homens”, ἀνδροφόνιοι, pois ele possuía um forte grito; Dioniso foi recebido pela deusa Tétis; os deuses puniram Licurgo com a cegueira; além disso, ele não teve uma vida longa. Já no canto II, vv. 594-600, há o caso de Tameris, o trácio, que se gabou que ganharia um concurso de canto, mesmo se disputasse com as Musas. Elas se irritaram, cegaram-no, privaram da capacidade de realizar um divino canto, além de o punirem, fazendo-lhe esquecer a arte de tocar a cítara. Há ainda outra situação que poderia, aqui, ser sugerida, como é relatada no canto XXIV, 602 ss, que se refere à dor de Níobe, pois seus seis filhos foram mortos por Apolo, e as suas seis filhas, por Ártemis. Esse castigo aconteceu depois de essa mortal ter-se comparado a Leto, uma das esposas de Zeus, proclamando que tivera mais filhos que a deusa.

Essas situações representam o que se encontra na epopéia de Homero. Uma das conclusões parciais é que os homens não podem jactar-se ou desprezar os deuses, pois podem desencadear terríveis conseqüências em suas vidas. No âmbito da tragédia grega, cuja duração se estendeu ao longo do século V, observa-se a presença similar dessa problemática como no mundo épico. Para ilustrar essa temática, foram escolhidos dois personagens, da obra do dramaturgo Eurípides (480-406 a. C.), que praticam ações que provocam a ira dos deuses. Um desses casos é registrado na tragédia *Hipólito* (428 a. C.) na qual o personagem homônimo despreza e irrita Afrodite; já a outra situação ocorre na peça *Bacas* (tragédia póstuma do autor) na qual Penteu persegue o deus Dioniso, filho de Zeus e de Sêmele.

Para estabelecer um contraponto entre esses dois personagens, é necessário que se comparem as suas ações e o modo como cada um deles lida com os deuses e com os mortais. Na verdade, há sentenças que demarcam o seu modo de ser, como, por exemplo, Hipólito proclama, no prólogo, “Cada homem e cada deus possuem os seus gostos” (ἄλλοισιν ἄλλος θεῶν τε κἀνθρώπων μέλει, v. 104).<sup>1</sup> Nessa declaração, o personagem, filho de Teseu, não só justifica como também legitima o seu desprezo por Afrodite, uma vez que pode gostar, rejeitar, depreciar qualquer mortal ou imortal; é, pois, um verso central para a compreensão do comportamento desse personagem. O teórico David Kovacs<sup>2</sup> julga que homens e divindades possuem ódios e amores; não estão, neste sentido, tão separados por um abismo de modo que cada mortal deva honrar ca-

da divindade. No entanto, essa posição teórica simplifica a complexidade desse problema na obra de Eurípides. De fato, uma visão humanista não é adequada dentro desse contexto. Se cada indivíduo pode relacionar-se com quem lhe agrada, se o relativismo passa a ser a visão de Eurípides na questão dos deuses, não há qualquer obrigação dos homens com esses últimos. Contudo, Hipólito, por exemplo, em um momento decisivo da trajetória de sua vida, quando está à beira da morte, pede ajuda a Zeus, v. 1363 ss. Qual seria o motivo que obrigaria a divindade a defender um mortal que declara, abertamente, a possibilidade da ausência de obrigação entre os deuses e os homens?

Há outra compreensão dessa situação, segundo o teórico George Devereux, pois a diferença que há, na postura de Hipólito, é a inauguração de um novo tipo de tratamento com os deuses, pois o personagem não luta, nem nega a existência de Afrodite<sup>3</sup>. Para esse helenista, Hipólito não venera Afrodite; tenta, pois, ficar imune ao seu poder, além de excluir a si mesmo do mundo daqueles que estão sob o domínio dessa divindade. O teórico também menciona a peça *Ájax* (468?), de Sófocles (495-405), na qual o personagem homônimo não deseja ser ajudado por Palas Atena, proclamando que todos os méritos obtidos no campo de batalha foram pelo seu próprio esforço e não houve, nesse caso, a interferência de uma divindade. Entretanto, a ótica dos deuses é distinta da dos mortais; com efeito, os homens erram ao declararem que podem seguir o seu próprio caminho, sem estabelecerem uma relação de respeito e de veneração às divindades.

No caso de Penteu, a questão é a desordem provocada na sociedade pela suposta divindade, principalmente, na esfera sexual. Trata-se do não-reconhecimento de um deus que surgiu na cidade – inclusive, Penteu refere-se a Dioniso como “um Nume novato, / Dioniso que seja”, τὸν νεωστὶ δαίμονα / Διόνυσον, ὅστις ἔστι,<sup>4</sup> vv. 219-220, e ainda menciona novamente “Nume novato”, τὸν δαίμον’... νέον, v. 256. Além disso, esse rei insulta aqueles que acreditam no deus, como Cadmo e Tirésias, visto que esse último ainda é acusado de ter trazido “mistérios pífios”, τελετὰς πονηρὰς, v. 260, à cidade de Tebas.

Após esses breves comentários sobre os personagens, é oportuno que se faça uma avaliação desde o início da tragédia a fim de que a nossa proposta de investigação seja realmente efetivada. Nesse caso, observa-se que os prólogos das peças em questão são pronunciados por uma di-

vindade. Dioniso comenta que alterara o seu aspecto exterior, “Troquei a forma de Deus pela humana”, μορφήν δ’ ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν, v. 4, e reforça essa informação nos versos 53-54, quando justifica o motivo de ter-se transformado em humano. Ainda, o filho de Sêmele afirma que veio reparar uma desfeita que ocorreu em Tebas, tendo em vista o desrespeito em relação à sua mãe que foi provocado pelas irmãs dessa, v. 26 ss: elas não acreditam que Dioniso seja o resultado de um relacionamento entre Zeus e uma mortal, conhecida como Sêmele. Também Dioniso menciona a atitude criticável de Penteu para consigo, v. 43 ss. Na verdade, a utilização da forma humana por parte daquele deus é justificada através de um duplo propósito: testar a lealdade dos seus servidores bem como protegê-los dos terrores da perfeição divina.<sup>5</sup>

Em *Hipólito*, Afrodite também profere uma parte do prólogo, apresenta o seu poder, revela-se como deusa, e termina a sua fala no momento no qual observa a chegada do filho de Teseu. Agora, se Cípris não se transforma em um ser humano – para realizar pessoalmente os seus objetivos –, o seu poder, entretanto, é mencionado ao longo da peça por todos os personagens. Também o seu modo de agir é distinto de Dioniso, visto que comenta que “a maior parte do plano / já preparei, nem preciso de muito esforço”, τὰ πολλὰ δὲ / πάλαι προκόψασ’, οὐ πόνου με δεῖ, vv. 22-23. Além disso, proclama que se vingará de Hipólito, nesse mesmo dia, conforme o verso 21. Desta forma, nas tragédias em questão, há indivíduos que estão agindo afrontosamente em relação às divindades. Não se trata de uma perseguição que visa a todos os seres castos, como o próprio Hipólito declara abertamente (ἄγνός, v. 102; ἄγνόν, v. 1003); se assim o fosse, o bisavô, Piteu (que também é um homem casto) bem como todos os outros homens e mulheres que assumem uma postura semelhante seriam alvo do ódio da deusa. A questão, aqui, é que Hipólito comete uma série de faltas que foram realizadas anteriormente ao início da tragédia. Ao longo do texto dramático, observam-se tanto atos como palavras desse personagem que conferem legitimidade à indignação da divindade. Aqui, parte-se de uma decisão da deusa punir a afronta com a morte; por outro lado, o ato de Afrodite não pode ser impedido por Ártemis, pois um deus não pode interferir no assunto de outrem, conforme os versos 1328 ss.

Nas *Bacas*, Penteu não acredita que Dioniso seja uma divindade (é uma situação contrária se for comparada à de Hipólito em relação à Afro-

dite), conforme os versos 243-245, nem aceita que o homem (um estrangeiro) que está à sua frente proclame o poder do deus; persegue-o, todavia, não aceitando até que acontecimentos não-habituais à sua percepção (as algemas das bacas, que estavam presas e encarceradas, soltam-se, portas são abertas sem a intervenção de um mortal, v. 443 ss, conforme o relato de um servo que concede mais credibilidade a esse acontecimento) que ocorrem em Tebas possam ter origem divina; ainda, o personagem não aceita que haja algum tipo de intervenção que possa ser imputada a Dioniso.

De certa forma, de acordo com o verso 104 já citado acima, Hipólito estabelece o seu modo de agir e não permite que o critiquem, como se pode observar no prólogo, quando interrompe o diálogo ao ser questionado a respeito de suas escolhas religiosas e amorosas. Na verdade, por duas vezes, Hipólito é indagado por sua conduta sexual: por um dos servos e pela aia de Fedra. No que se refere ao diálogo que mantém com o seu pai, Hipólito não convence sobre a sua pureza, que é justamente tudo aquilo que negou nos outros dois primeiros diálogos, isto é, não possui o interesse por um relacionamento com uma mulher, não há, também, desejo por assuntos que envolvam Afrodite. Há o exemplo, que não é comum, de Hipólito que não sente prazer em contemplar as pinturas sobre sexo, *Hipólito*, vv. 1005-1006.<sup>6</sup>

Além de Hipólito lançar impropérios contra Afrodite, este jovem, segundo a deusa, no v. 14, “Recusa o leito e não toca no casamento”, ἀναίνεταί δὲ λέκτρα κού ψάύει γάμων. Também maldiz as mulheres e propõe um novo método para se obter os filhos no qual dispensa a presença do ato amoroso e das próprias mulheres (Jasão, em *Medéia*, vv. 573-575, igualmente sugere algo similar). Com efeito, o personagem demonstra temer o corpo quente de uma mulher. Desta maneira, ele se mantém afastado de Cípris, conforme o v. 102, “De longe a saúdo, porque sou puro”, πρόσωθεν αὐτὴν ἄγνός ὢν ἀσπάζομαι. Aqui, o personagem reconhece que essa divindade existe, porém recusa os assuntos com os quais ela esteja envolvida.

De modo semelhante, nas *Bacas*, Penteu não aceita Dioniso; no caso de Hipólito, é uma questão de poder afastar-se da esfera de atuação de uma divindade; por outro lado, Penteu desconfia da própria existência de Dioniso. Essa divindade comenta os atos de Penteu que, nos versos 45-46, afirma que “Este combate o Deus em mim e repele-me / das

libações, nem de mim se lembra nas preces”, ὅς θεομαχεῖ τὰ κατ’ ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο / ὠθεῖ μ’, ἐν εὐχαίς τ’ οὐδαμοῦ μνεῖαν ἔχει. Essa situação evidencia a disposição contrária do rei em relação à divindade. Além de não aceitá-la, igualmente não a cultua, dando o quinhão que cada deus exige do mortal; nesse caso, trata-se das honras as quais os imortais exigem dos mortais, conforme sugere o estrangeiro a Penteu, vv. 794-795, “Sacrifícios sim, mas não coices furiosos / contra aguilhão, eu, mortal, daria a Deus”, θύοιμ’ ἄν αὐτῶ μᾶλλον ἢ θυμούμενος / πρὸς κέντρα λακτίζοιμι θνητὸς ὢν θεῶ.

Afrodite também comenta que os deuses apreciam receber honras, e mesmo assim Hipólito a ignora, v. 8. Hipólito convive com uma deusa imortal, Ártemis, isto é, possui o conhecimento de que cada deus apresenta as suas exigências específicas. Há ainda o servo que adverte Hipólito que “As honras, filho, aos Numes é preciso prestar”, τιμαῖσιν, ὧ παῖ, δαιμόνων χρηῖσθαι χρεῶν, v. 107. Na tragédia *Alceste*, de 438, por exemplo, a personagem Morte responde à indagação de Apolo se não haveria um meio a fim de que a esposa de Admeto alcançasse a velhice. A Morte nega tal possibilidade e confessa que se deleita com as honras, conforme o v. 53, “Não existe, sabe que também as honras me agradam”, οὐκ ἔστι· τιμαῖς καμὲ τέρπεσθαι δόκει.<sup>7</sup> Nas *Bacas*, há os argumentos de Tirésias, vv. 206-209, cujo passado glorioso, por sua sabedoria, não pode ser esquecido, por isso possui uma opinião ainda mais convincente que o humilde servo de Hipólito. Neste sentido, o cego adivinho afirma que Dioniso deseja ter honras (τιμᾶς),

Pois não distingue o Deus quem o jovem  
e quem o velho se é preciso dançar,  
mas de todos deseja ter honras  
comuns, nem quer distinguir louvores.

Οὐ γὰρ διήρηχ’ ὁ θεὸς εἶτε τὸν νέον  
εἰ χρὴ χορεύειν, εἶτε τὸν γεραίτερον,  
ἀλλ’ ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμᾶς ἔχειν  
κοινᾶς, διαριθμῶν δ’ οὐδέν αὐξέσθαι θέλει.

Mais adiante Tirésias comenta a receptividade de Dioniso, pois proclama que, v. 321, κᾶκεῖνος, οἶμαι, τέρπεται τιμώμενος, “também ele, suponho, tem prazer se o honram”. Além disso, durante toda a tragédia, o coro ressalta o respeito que Penteu deveria assumir em relação a Dio-

niso. Jacqueline de Romilly cita ainda um exemplo extraído das *Bacas*, conforme 882 ss, nos quais se evidencia que os deuses são frágeis às homenagens.<sup>8</sup> Na verdade, há divindades que são mais frágeis às afrontas, da mesma forma que os mortais.<sup>9</sup>

O avô de Penteu, Cadmo, solicita que Penteu reconsidere a sua posição, mesmo que Dioniso não fosse deus e que, pelo menos, aceite que o deus é filho de Sêmele; é, pois, um recurso retórico para convencer o jovem rei, v. 330 ss. O ancião advertiu o neto de que não agisse como Ácteon, porque esse foi morto pelas cadelas que nutria; além disso, esse último envidenciava-se que superava Ártemis nas caçadas, vv. 337-342. Neste sentido, observam-se, ainda, outras contraposições: Hipólito, quando está à beira da morte, proclama que foi morto pelos cavalos que por ele foram alimentados e não compreende o motivo de terem-no levado à ruína, conforme o verso 1355; Hipólito afirma que era o mais virtuoso dentre os homens, v. 1100; mesmo que tenha sido considerado o mortal favorito de Ártemis, não conseguiu escapar da vingança de Cípris. Na verdade, o relato sobre o destino de Ácteon (teve uma morte terrível) já anuncia a morte de Penteu assassinado pelas mênades e por sua mãe, Agave. Através desses fatos, constata-se que as afrontas cometidas contra as divindades, por Hipólito, por Penteu e até por Ácteon, podem resultar em punição – não necessariamente na morte –, como se mencionou nos relatos de Homero.

Outro aspecto que salienta a relação problemática de Penteu com os deuses e que o aproxima de Hipólito é a referência negativa que recebe Afrodite na fala de Penteu, v. 225 e v. 236. O próprio Tirésias sugere que Dioniso não forçará que as mulheres sejam sensatas em relação à Afrodite, vv. 314-316, ou seja, participem nos assuntos que digam respeito ao amor e ao sexo. Além disso, um fato revelador é que Afrodite é cultuada à noite, e isso Hipólito não aprecia, “Nenhum dos deuses que é admirado à noite me agrada”, οὐδείς μ’ ἀρέσκει νυκτὶ θαυμαστός θεῶν, v. 106. É importante frisar que há um indicativo de que Dioniso não seria venerado igualmente por Hipólito. O filho de Sêmele responde a Penteu, também a respeito da realização dos cultos, que esses se realizam “Muitos à noite, as trevas têm santidade”, Νύκτωρ τὰ πολλὰ· σεμνότητ’ ἔχει σκότος, v. 486. Vale lembrar que tanto Dioniso como Afrodite são deuses vinculados à vida e à morte, ao renascimento e à transformação. Desde o início das *Bacas*, Penteu é aquele que não aceita a nova ‘ordem’ instaurada na cidade. O personagem não deseja que a cidade altere, de

forma alguma, o seu funcionamento – mesmo que haja a intromissão de uma divindade. No caso de Hipólito, esse espera que a vida seja sempre a mesma, conforme o verso 87, “Que eu dobrasse o fim da vida como eu a iniciei!”, τέλος δὲ κάμψαιμ’ ὥσπερ ἠρξάμην βίου.

Também é significativo que o dramaturgo estruturou a tragédia *Hipólito* de modo que o filho de Teseu fosse questionado a respeito de sua conduta e de suas escolhas quanto à sua relação com os deuses bem como no que se refere à esfera amorosa. Hipólito não quer mudar o seu agir (conforme as tentativas do servo e da aia de Fedra) da mesma forma que Penteu não deseja ouvir os outros indivíduos (conforme os empreendimentos de Tirésias, de Cadmo, do próprio Dioniso sob a forma de um estrangeiro, além, de certo modo, das narrativas dos mensageiros) nem enxergar a presença do divino.

Se Hipólito sabe como é o convívio com uma deusa, erra, pois, ao não venerar Cípris. Quando o personagem está diante de seu pai, afirma que “Antes de tudo, eu sei venerar os deuses”, “ἐπίσταμαι γὰρ πρῶτα μὲν θεοὺς σέβειν”, v. 996, não omite que saúda, de forma distante, Afrodite? Deste modo, é conveniente para esse jovem não envolver Cípris, porque ele realiza escolhas em assuntos profanos, de forma semelhante ao que sucede no âmbito do sagrado.<sup>10</sup>

No que se refere à sexualidade de Penteu e de Hipólito, também essa área do comportamento humano é questionada. Penteu, por artimanha do discurso de Dioniso, termina por vestir roupas de mulheres para saber o que as bacas estavam fazendo, vv. 810-846. Sobre Hipólito, Fedra indaga sobre a sexualidade dele, quando pronuncia “Quem quer que este seja, o filho da amazona...”, ὅστις ποθ’ οὐτός ἐσθ’, ὁ τῆς Ἀμαζόνος..., v. 351. O próprio Hipólito, ao repudiar as mulheres, ao recusar as relações sexuais, revela traços de seu estranho comportamento sexual em relação àquele período histórico; inclusive, proclama “tenho a alma virgem”, παρθένον ψυχὴν ἔχω, v. 1006. Emprega, aqui, uma palavra que é utilizada para designar mulheres quando se refere a si mesmo. Além disso, o discurso do filho diante do pai convém à feminização, além de empregar termos como ἄοικος (sem casa) e ἄπολις (sem cidade), v. 129, que seguidamente se relacionam ao comportamento das mulheres<sup>11</sup> nas tragédias de Eurípidés. Há outros personagens desse dramaturgo que parecem adotar, por algum momento, um comportamento similar, como Admeto, em *Alceste*, que, bem-amado, é deixado pela mulher, Alceste, para que se

realize uma paternidade com traços de mãe. É condenado, assim, a viver como uma virgem ou como uma esposa casta dentro do castelo, cuja mulher tem saído, a fim de que morra, e é ela que tem obtido o espaço para as explorações viris.<sup>12</sup> No caso de Penteu, é seduzido por Dioniso, sofre o aviltamento, ao estar vestido de mulher, quando procurava observar as mênades. Como se não bastasse o personagem apresentar-se travestido de mulher, participa involuntariamente em ritual que possivelmente tenha ocorrido a *omophagía*.<sup>13</sup>

Além disso, é oportuno destacar que Hipólito e Penteu são mortos pelos seus próprios entes queridos. Agave, a mãe de Penteu (com a ajuda das mênades) o matará, julgando que fosse um leão. Em *Hipólito*, Teseu, igualmente, graças a um dom, assassina o seu próprio filho através de uma imprecisão, ἀρᾶσις, v. 44 – a origem disso remete ao deus Posídon, que concedeu àquele rei, por três vezes, a oportunidade de fazer pedidos. Agave e Teseu<sup>14</sup> matam os seus filhos, cada um a seu modo, isto é, diretamente ou não. A filha de Cadmo estaria plenamente inconsciente em um surto; já Teseu estaria consciente, não mais do que aturdido pela desgraça que pairou em sua casa após a morte de Fedra e a acusação dessa contra o filho, através de um documento escrito (que Hipólito a ultrajara sexualmente). Vale lembrar que não é mencionado, no texto dramático, que Teseu tenha derramado uma lágrima pela sua esposa.

As mortes de Penteu e a de Hipólito (ressalte-se, aqui, que, no prólogo, o filho de Teseu aparece como um caçador exitoso; essa imagem é mais enfatizada em *Fedra* de Sêneca) estão relacionadas ao universo animal: esse último personagem é caçado por um touro, e o primeiro é julgado pelas bacas como se fosse um leão. Ambos, após serem golpeados, têm os seus corpos despedaçados. Como o próprio mensageiro fala sobre Hipólito, esse quase não mais vive, “vê a luz, porém sob uma leve inclinação”, δέδορκε μέντοι φῶς ἐπὶ μικρῶς ῥοπῆς, v. 1163. O filho de Teseu, além de ter sido envolvido nas rédeas de seus cavalos, teve a cabeça quebrada contra as pedras, rasgando, desta forma, as suas carnes, vv. 1236-1239. Agora, no v. 1245, o mensageiro não conhecia de que forma ainda Hipólito vivia; certamente, o dramaturgo deixou o personagem à beira da morte, mas ainda consciente, a fim de que pudesse ocorrer a reconciliação entre pai e filho, como um momento de restauração da *philia*, que, talvez, existisse anteriormente entre ambos. No caso de Penteu, Agave entra em cena com a cabeça do filho e, em seguida, Cadmo traz os

restos do corpo do rei. Não há a reconciliação entre mãe e filho: o que há é o retorno de Agave do grupo das ménades para a sua família.

Agave, ao estar ainda inconsciente do que realizou, afirma que tinha assassinado um leão e que está exultante por sua conquista. De fato, há um processo de recuperação da realidade no caso de Agave que é perfeitamente conduzida por Cadmo à consciência de si mesma, de seus atos e de seu passado, conforme a opinião de Georges Devereux.<sup>15</sup> Teseu está confiante de seus atos, de seus juízos, julga que fez a melhor das ações por ter ao mesmo tempo rogado a morte do filho e tê-lo expulsado da terra de Trezena. Quando soube que Hipólito estava à beira da morte, Teseu proclama, vv. 1164-1165, “Por qual pessoa? Quem se tornou inimigo dele por ter ido / desonrar, pela força, a esposa, como a de seu pai?”, πρὸς τοῦ; δι’ ἔχθρας μὲν τις ἦν ἀφιγμένος / ὅτου κατήσχυ’ ἄλοχον ὡς πατρὸς βίᾳ;. Não nomeia Hipólito como o seu filho, todavia considera-o como se fosse uma pessoa qualquer, sem valor. Dentre as personagens, unicamente o mensageiro repreende a Teseu pela maneira como deveria tratar Hipólito, independentemente do que ocorrera, visto que as provas que o incriminavam não eram suficientes e plenamente confiáveis. Na verdade, o mensageiro desconfia da palavra das mulheres, ou seja, do texto escrito deixado por Fedra. Nesse caso, há mais uma inversão, mais um traço de feminização, visto que a palavra de um homem não foi superior à de uma mulher. Teseu somente retorna a aproximar-se do filho após a chegada de Ártemis, v. 1408 ss. Neste sentido, esse personagem retoma o relacionamento com o filho mediante a intervenção de outrem. Nesses dois exemplos, o caçador termina por ser caçado, ou seja, Hipólito, o ‘caçador’, é perseguido por um touro como uma caça e Penteu, que perseguia insistentemente um estrangeiro (Dioniso), como um animal, termina sendo igualmente caçado e despedaçado como se fosse uma fera, como uma caça – desta forma, ocorrem inversões em ambas as peças.

Também é importante referir que Cadmo realiza um trabalho terapêutico a fim de que Agave recupere a consciência e veja a cabeça de quem está pendurada em sua mão. Se, aqui, Agave estava fora de si, após ter cometido um ato insano, observa-se algo semelhante na tragédia *Héraclès* (420 ou 415 a. C.). Nessa obra, Anfitrião (pai do herói no plano dos mortais) não mata ou expulsa Héraclès,<sup>16</sup> após esse personagem ter assassinado os membros de sua família, v. 1109 ss. Em contrapartida, Teseu, diante do infortúnio de seu filho, é repreendido por Ártemis, pois o rei

de Trezena alegra-se com a desgraça que caíra sobre Hipólito, vv. 1286-1289, “Teseu, por que infeliz te alegras com tais fatos / mataste o teu filho de um modo sacrílego, / foi persuadido por falsas e incertas palavras da tua esposa?”, Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδη, / παῖδ’ οὐχ ὀσίως σὸν ἀποκτείνας / ψευδέσι μύθοις ἀλόχου πεισθεῖς / ἀφανῆ. É importante ressaltar a impulsividade que Teseu puniu o seu filho, pois nem lhe permitiu uma defesa digna, como Hipólito adverte-o, vv. 1055-1056, “Nem o juramento, nem as provas, nem o presságio dos intérpretes / examinas e me banirás do país sem julgamento?”, οὐδ’ ὄρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς;. Agora se Agave estava fora de si, inconsciente, Teseu está consciente, porém cometeu esse ato em um misto de indignação e de consternação, como o próprio Hipólito o descreve enquanto discutiam, vv. 983-984, “Pai, a cólera e a tensão do teu coração / são terríveis”, πάτερ, μένος μὲν ξύντασις τε σῶν φρενῶν / δεινῆ.

De fato, as mortes de Hipólito e de Penteu relacionam-se com o divino. Agave está sob o poder de Dioniso, por um transe imputado por essa divindade. Já Teseu, como Afrodite anunciara no prólogo, vv. 43-46,

E o nosso jovem inimigo,  
o pai o matará pelas imprecações que o senhor  
do mar, Posídon, concedeu a Teseu, como privilégio,  
invocar ao deus por três vezes com êxito.

καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν  
κτενεῖ πατὴρ ἀραῖσιν ἃς ὁ πόντιος  
ἄναξ Ποσειδῶν ὤπασεν Θησεῖ γέρας,  
μηδὲν μάταιον ἐς τρίς εὐξασθαι θεῶ.

Nesse caso, Teseu possui, nas mãos, algo extremamente valioso e nem o conhece bem. Posteriormente, Teseu, nos versos 887-890, realiza uma das imprecações que Posídon lhe outorgara. Mais tarde, um mensageiro anuncia o que ocorrera com Hipólito, e Teseu confirmaria os votos que recebera nos versos 1169-1170. A partir desse quadro, identificam-se três momentos: o anúncio da imprecação através de Afrodite no prólogo, a solicitação do dom dado por Posídon a Teseu, e, por fim, a certeza da realização do pedido. Segundo o coro das *Bacas*, Penteu fora guiado por um touro que o conduzira a um caminho desditoso, v. 1159, “touro o guiava no infortúnio”, ταῦρον προηγητῆρα συμφορᾶς ἔχων. As semelhanças se acentuam, pois, na morte de Hipólito, “um touro, um monstro fe-

roz”, ταῦρον, ἄγριον τέρας, v. 1214, saiu do mar, ouvindo-se um som terrível, e, em seguida, perseguia o jovem. Desse modo, o touro participa da destruição tanto de Hipólito como de Penteu; em relação ao primeiro personagem, a morte é provocada pelo animal, enquanto que, sobre o segundo, a fera o conduz à morte, respectivamente.

Se for retomado mais uma vez o contraponto entre os dois personagens, agora, sob a ótica política da cidade, observa-se o quanto esses demonstram indiferença ou descaso sobre uma instituição tão importante. Hipólito declarara que, v. 1016-1017, “Eu gostaria de, nos jogos helênicos, ser o primeiro, / na cidade, ser o segundo”, ἐγὼ δ’ ἄγωνας μὲν κρατεῖν Ἑλληνικούς / πρῶτος θέλοιμ’ ἄν, ἐν πόλει δὲ δεύτερος. Tal desejo revela o distanciamento do personagem em relação ao poder oferecido pela cidade, fato estranho dentro de uma tradição patriarcal.<sup>17</sup> Nos versos 215-245 das *Bacas*, Penteu desconhece o que estava ocorrendo na cidade. Essa já estava em plena desordem, e onde estava o rei? Além disso, o monarca de Tebas apresenta-se como o protetor da cidade e considera essencial erradicar a impiedade e a ilegalidade naquele lugar; no entanto, o coro chama-o de ἄθειον, ἄνομον e ἄδικον, v. 1015, ver ainda vv. 997-1010. Cadmo, inclusive, adverte Penteu a fim de que não exceda os limites da lei, v. 331: a pergunta é como poderia Penteu sustentar Tebas e ser acusado de ser ἄνομος<sup>18</sup>? Agora, se se contrapuser esse rei com o filho de Laio, do *Édipo Rei*, de Sófocles, em relação à sua cidade, Édipo demonstra grande preocupação com os seus assuntos. Ao observar com cuidado o comportamento de Édipo, no início da tragédia, esse personagem estava no reino quando lhe fora comunicada, por um sacerdote, a preocupação do povo a respeito da peste que assola Tebas, e, antes que lhe pedissem algo, o monarca já havia solicitado a Creonte para consultar o oráculo de Delfos; na seqüência, após a chegada de Creonte e a sugestão de mandar chamar Tirésias, também o rei Édipo prontamente o havia convocado – ele é, sem sombra de dúvida, o homem da ação.<sup>19</sup> Nesse caso, é a presteza do legislador que é reconhecida como importante, uma vez que é dele que emana o poder que governa a cidade, fato que é posto em dúvida em relação ao comportamento de Penteu. No caso desse último, embora o seu adversário tenha lhe fornecido indicativos do seu poder e até tenha destruído o palácio, Penteu não cede e emprega unicamente meios militares para prender Dioniso. Com efeito, o mortal emprega a violência como um mecanismo de persuasão a fim de rever-

ter uma situação crítica; ainda, Penteu deixa-se levar por um desejo, pela curiosidade de ver, conforme o verso 912.<sup>20</sup> De fato, ele possui um estímulo em contemplar as bacas.<sup>21</sup> Também é importante referir que o emprego da força bruta demonstra a incapacidade de buscar outra via para o conhecimento daquilo que foge ao poder da razão. Não se trata, aqui, de um artifício bélico, isto é, o disfarce como um tipo de estratégia que é empregado muitas vezes por Odisseu, pois o truque parte desse mesmo personagem, ao passo que Penteu, em sua cegueira, é conduzido à desgraça pela divindade.

Nesse contraponto que foi realizado, aqui, entre esses personagens, constatou-se a semelhança quanto às atitudes de Hipólito e às de Penteu no que se refere a Afrodite e a Dioniso. Há a possibilidade de que as idéias embrionárias da peça *Bacas*, de alguma forma, pudessem estar presentes em *Hipólito*,<sup>22</sup> e o dramaturgo possa tê-las explorado novamente na sua última tragédia. O importante é que os dois dramas revelam personagens que ofenderam os deuses e são punidos, além de ambos terem sido advertidos por suas condutas, porém mantiveram as suas escolhas, julgando-as as melhores possíveis. Constata-se que há limites (que são outorgados por leis que os deuses estabeleceram, conforme o servo proclama a Hipólito, v. 91 ss) nas ações que os homens realizam no mundo e isso deve ser seguido; faltaram, dentre os inúmeros elementos que foram sugeridos, ponderação e respeito em relação ao divino a fim de que a desgraça não tomasse conta da vida dos personagens.

## ABSTRACT

The relationship between mortals and immortals has never been established in a way that the first do not question or affront the latter. From Homer's epic to the Greek tragedy, there have been a series of poetical manifestations about the links between men and the gods; distrust and the possibility for mortals to do whatever they want without any reliance on the gods has always been a theme for reflection. Euripides is the author of two plays in which men either despise or fight against the gods: *Bacchae* and *Hippolytus*. In these two tragedies, there are two characters, Pentheus and Hippolytus, who have a defying relationship with the gods Dionysus and Aphrodite. This article assesses the similarities between these two characters, revealing the behavior of both and indicating the points of contact between them.

**Keywords:** Euripides; Hippolytus; Pentheus.

## NOTAS

<sup>1</sup> EURÍPIDES. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Trad. de David Kovacs. London: Harvard University Press, 1995c. v. 2. Todas as traduções da tragédia *Hipólito* são de minha autoria.

<sup>2</sup> KOVACS, David. Euripides Hippolytus 100 and the meaning of the prologue. *Classical Philology*, v. 75, p. 130-137, apr. 1980. p. 135-136.

<sup>3</sup> DEVEREUX, George. *The character of the euripidean Hippolytos: an ethno-psychanalytical*. California: Scholar Press, 1985. (Studies in the Humanities). p. 131.

<sup>4</sup> EURÍPIDES. *Bacas*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1995b.

<sup>5</sup> GREGORY, Justina. Some Aspects of Seeing in Eurípidēs' 'Bacchae'. *Greece & Rome*, vol. 32, n. 1, p. 23-31, 1985. p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>7</sup> EURÍPIDES. *Alceste. Eraclidi*. Trad. Nicoletta Russello. Milano: Oscar Mondadori, 1995a. (Classici Greci e Latini, 91). A tradução da passagem acima mencionada do drama *Alceste* é de minha autoria.

<sup>8</sup> ROMILLY, Jacqueline de. *La modernité d'Euripide*. Paris: Press Universitaires de France, 1986. p. 25.

<sup>9</sup> A questão da *hybris* é amplamente discutida em CAIRNS, Douglas L. Hybris, dishonour and thinking big. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 116, p. 1-32, 1996.

<sup>10</sup> Na verdade, como comenta David Kovacs, essa cena salienta que Hipólito escolheu de maneira consciente e correta a sua opção. A adoração à Afrodite é conveniente ao seu servo, porém a Hipólito significaria uma traição a tudo que é o mais importante em sua vida, conforme KOVACS, David. *The heroic muse*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 36.

<sup>11</sup> GOFF, E. Barbara. *The noose of words: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 65. Para maiores detalhes sobre a postura sexual tanto de Hipólito como de Penteu, ver SEGAL, Charles. Pentheus and Hippolytus on the couch and on the grid: psychoanalytic and structuralist readings of greek tragedy. *Classical World*, v. 27, p. 129-148, 1978.

<sup>12</sup> LORAU, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette, 1985. p. 58.

<sup>13</sup> DEVEREUX, 1970, *op. cit.*, p. 44.

<sup>14</sup> Em *Hipólito*, diferentemente das *Bacas*, Ártemis retira a culpa do ato de Teseu, uma vez que afirma que os homens erram porque os deuses o permitem, conforme os versos 1433-1434.

<sup>15</sup> DEVEREUX, Georges. The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae. *The Journal Hellenic Studies*, v. 90, 35-48, 1970. p. 35 ss.

<sup>16</sup> Não ocorre nessa tragédia uma releitura do espaço psicanalítico. A respeito disso, ver DEVEREUX, *loc. cit.*

<sup>17</sup> A peça *Édipo Rei* pode ser relacionada ao texto de Eurípidēs, principalmente no que se refere ao discurso de Hipólito e ao de Creonte, conforme NEWTON, Rick M. Hippolytus and the dating of Oedipus Tyrannos. *Greek Roman and Byzantine Studies*,

v. 21, p. 5-22, 1980. A fala de Hipólito é modelada a partir da de Creonte, conforme uma hipótese semelhante de GRENE, David. The interpretation of the Hippolytus of Euripides. *Classical Philology*, v. 34, jan., p. 45-58, 1939.

<sup>18</sup> GOLD, Barbara K. Eukosmia in Eurípides' Bacchae. *The American Journal of Philology*, v. 98, p. 3-15, 1977. p. 12.

<sup>19</sup> KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. Trad. Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.7 ss.

<sup>20</sup> GREGORY, 1985, *op. cit.*, p. 24.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>22</sup> SEGAL, Charles. The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 70, p. 117-169, 1965. p. 119 ss. O autor sugere uma relação entre Afrodite e Dioniso, nas *Bacas*, visto que há aspectos internos e externos do humano que se interpenetram.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAIRNS, Douglas L. "Hybris, dishonour and thinking big." *The Journal of Hellenic Studies*, v. 116, 1996. pp. 1-32

DEVEREUX, George. *The character of the euripidean Hippolytos: an ethno-psychoanalytical*. California: Scholar Press, 1985. (Studies in the Humanities).

\_\_\_\_\_. "The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae." *The Journal of Hellenic Studies*, v. 90, 35-48, 1970.

EURÍPIDES. *Alceste. Eraclidi*. Tradução de Nicoletta Russello. Milano: Oscar Mondadori, 1995a. (Classici Greci e Latini, 91).

\_\_\_\_\_. *Bacas*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Tradução de David Kovacs. London: Harvard University Press, 1995c. v. 2.

GOFF, E. Barbara. *The noose of words: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GOLD, Barbara K. Eukosmia in Euripides' Bacchae. *The American Journal of Philology*, v. 98, 1977. pp. 3-15.

GREGORY, Justina. "Some Aspects of Seeing in Euripides' 'Bacchae'". *Greece & Rome*, vol. 32, n. 1, 1985. pp. 23-31.

- GRENE, David. The interpretation of the Hippolytus of Euripides. *Classical Philology*, v. 34, jan., 1939. pp. 45-58
- KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas: o herói trágico de Sófocles e seu tempo*. Tradução de Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KOVACS, David. Euripides Hippolytus 100 and the meaning of the prologue. *Classical Philology*, v. 75, apr. 1980. pp. 130-137.
- \_\_\_\_\_. *The heroic muse*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette, 1985.
- NEWTON, Rick M. Hippolytus and the dating of Oedipus Tyrannos. *Greek Roman and Byzantine Studies*, v. 21, 1980. pp. 5-22.
- ROMILLY, Jacqueline de. *La modernité d'Euripide*. Paris: Press Universitaires de France, 1986.
- SEGAL, Charles. Pentheus and Hippolytus on the couch and on the grid: psychoanalytic and structuralist readings of greek tragedy. *Classical World*, v. 27, 1978. pp. 129-148.
- \_\_\_\_\_. The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 70, 1965. pp. 117-169.

# AMBIGÜIDADE E IRONIA: LENDO PROPÉRCIO II, 15

Guilherme Gontijo Flores

---

## RESUMO

É possível encontrar alguma ambigüidade na poesia properciana, mas como ela funciona, e como ela gera ironia é uma questão que tentaremos resolver por meio de um exame cuidadoso da elegia II, 15. O uso que Propércio faz da ironia implica outras questões sobre a política romana, que não podem realmente ser resolvidas, mas apenas imaginadas através das ambíguas lentes que o poeta dá ao leitor.

**Palavras-chave:** Elegia erótica romana; Ironia; Sexto Propércio.

II, 15

*O me felicem! O nox mihi candida! Et o tu  
lectule deliciis facte beate meis!  
Quam multa apposita narramus uerba lucerna,  
quantaque sublato lumine rixa fuit!  
Nam modo nudatis mecum est luctata papillis, 5  
interdum tunica duxit operta moram.  
Illa meos somno lapsos patefecit ocellos  
ore suo et dixit "Sicine, lente, iaces?"  
Quam uario amplexu mutamus brachia! Quantum 10  
oscula sunt labris nostra morata tuis!*

*Non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu:  
si nescis, oculi sunt in Amore duces.  
Ipse Paris nuda fertur periisse Lacaena,  
cum Menelaeo surgeret e thalamo;  
nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem 15  
dicitur et nudae concubuisse deae.  
Quod si pertendens animo uestita cubaris,  
scissa ueste meas experiere manus:  
quin etiam, si me ulterius prouexerit ira,  
ostendes matri brachia laesa tuae. 20  
Necdum inclinatae prohibent te ludere mammae:  
uiderit haec, si quam iam peperisse pudet.  
Dum nos Fata sinunt, oculos satiemus Amore:*

<i>nox tibi longa uenit, nec reditura dies. Atque utinam haerentis sic nos uincire catena uelles, ut numquam solueret ulla dies! Exemplo iunctae tibi sint in Amore columbae, masculus et totum femina coniugium. Errat, qui finem uesani quaerit Amoris: uerus Amor nullum nouit habere modum.</i>	25      30
<i>Terra prius falso partu deludet arantis, et citius nigros Sol agitabit equos, fluminaque ad caput incipient reuocare liquores, aridus et sicco gurgite piscis erit, quam possim nostros alio transferre dolores: huius ero uiuus, mortuus huius ero.</i>	     35
<i>Quod mihi secum talis concedere noctes illa uelit, uitae longus et annus erit. Si dabit haec multas, fiam immortalis in illis: nocte una quiuis uel deus esse potest. Qualem si cuncti cuperent decurrere uitam et pressi multo membra iacere mero, non ferrum crudele necque esset bellica nauis, nec nostra Actiacum uerteret ossa mare, nec totiens propriis circum oppugnata triumphis lassa foret crinis solere Roma suos. Haec certe merito poterunt laudare minores: laeserunt nullos pocula nostra deos.</i>	   40      45
<i>Tu modo, dum lucet, fructum ne desere uitae! Omnia si dederis oscula, pauca dabis. Ac ueluti folia arentis liquere corollas, quae passim calathis strata natate uides, sic nobis, qui nunc magnum spiramus amantes, forsitan includet crastina Fata dies.<sup>1</sup></i>	     50

II, 15

Ó! fui feliz! Ó noite radiante! Ó tu,  
leito ditoso graças aos meus gozos!  
Que palavras trocadas na lucerna acesa,  
e quanta rixa ao se extinguir a luz!  
Pois, com mamilos nus, lutou comigo há pouco,  
e às vezes resistiu, retendo a túnica.

Ela abriu os meus olhos pesados de sono  
num beijo e disse: “Dormes, ó molenga?”  
Como nos abraçamos num enlace! Quanto  
demorou-se em teus lábios o meu beijo!

Não é bom estragar Vênus num mover-se às cegas:  
se não sabes; no Amor, olhos são guias.  
Dizem que Páris pereceu vendo a Lecônia  
sair nua da união com Menelau.  
Falam que nu Endímion seduziu a irmã  
de Febo e se deitou com a deusa nua.  
Mas, se insistes na idéia de deitar vestida,  
sentirás minhas mãos rasgando a roupa:  
se acaso a ira conseguir me levar longe,  
tua mãe verá marcas nos teus braços.  
Peitos caindo ainda não te impedem brincos:  
isso só traz pudor a quem pariu.  
Farte-se o olhar no Amor, enquanto o Fado deixa:  
vem longa noite a ti, sem volta ao dia.  
Oxalá me quisesses preso por um laço,  
para que nenhum dia desatasse!  
Sirvam de exemplo as pombas unidas no Amor,  
o macho e a fêmea em união perfeita.  
Erra quem busca o fim da loucura amorosa:  
o verdadeiro Amor não tem limites.

A Terra em falso parto enganará campônios  
o Sol conduzirá negros corcéis,  
os rios levarão as águas à nascente,  
e o peixe estará seco num mar árido,  
antes que eu possa transferir as minhas dores:  
dela sou vivo, e morto serei dela.

E, se ela desejar me conceder tais noites,  
este será um longo ano de vida.  
Se ela der muitas, eu serei um imortal:  
numa só noite pode-se ser deus.  
Se todos desejassem uma vida assim,  
soltando os membros, vivos pelo vinho.  
não haveria cruel ferro ou nave bélica,  
nem o mar Ácio roeria os ossos,  
nem, sempre sitiada pelos seus triunfos,

Roma cansada soltaria as comas.  
Isto a posteridade louvará com mérito:  
nossas taças não ferem nenhum deus.

Enquanto há luz, não largues o fruto da vida!  
Se deres todos beijos, darás poucos.  
Como as folhas caíram das guirlandas secas,  
e por aí as vês nadar nos copos;  
assim, a nós, que agora suspiramos tanto,  
talvez amanhã feche o nosso Fado.

Logo à primeira vista o tema central dessa elegia é uma noite amorosa (supõe-se que com Cíntia, embora seu nome não esteja citado diretamente no poema) com cuja lembrança o poeta regozija, em meio a exaltações típicas do gênero (vv. 1-10); da lembrança eufórica do começo, o poema abre espaço para tecer conselhos aos auditores/leitores e à amada sobre a técnica amorosa e a importância da visão para o sucesso sexual, passando por alusões míticas e afirmações de fidelidade para, por fim exortar o *carpe diem* (vv. 11-30); com uma seqüência de exemplos impossíveis (*adynata*), o poeta reforça seu amor, para em seguida opô-lo ao mundo da guerra e então retornar ao tema do *carpe diem*, com o qual fecha a elegia (vv. 31-54). A mudança entre os temas pode parecer um tanto brusca, como se se tratasse mais de uma colagem de trechos do que de um todo orgânico e sistematizado; entretanto, como demonstrarei brevemente, o poema tem uma estrutura fluida, só que de forma alguma dispersa ou fragmentária; e mesmo os “brancos”, os vazios que aparecem entre um trecho e outro, são funcionais e imprescindíveis para a organização geral da elegia.<sup>2</sup> Na verdade, é preciso compreender que Propércio não busca fazer um discurso unívoco que se assemelhe a uma oratória clássica passo a passo, e sim que imita a fala do amante, suas possíveis conexões entre assuntos, sem que para isso seja necessária uma explicação detalhada entre os trechos: sua conexão – assim o demonstra Gordon Williams (1985, *passim*), ao comentar não só Propércio, como os poetas romanos do séc. I a.C. – deve ser feita pelo auditor/leitor, para que ele consiga extrair o contexto e os sentidos da obra, bem como a seqüência do que está sendo dito.

Esta elegia funciona junto com II, 14, já que as duas têm o mesmo tema – o sucesso na conquista de uma noite amorosa –; mas, como atenta Boucher, ela é mais realista (segundo ele, seria o poema mais naturalista

de toda sua obra) e mais política que a primeira, que, por sua vez, se foca mais no aspecto sentimental do encontro (1965: 406). Ainda assim, até o décimo verso, temos uma descrição mais eufórica que minuciosa ou detalhista<sup>3</sup> do encontro do casal, com o tema da *militia amoris* (rixa, v. 4, *luctata*, v.5), numa cena amorosa próxima à de uma luta, de que resulta o desnudamento da amada, a começar pelos seios (*nudis papillis*, v. 5), entre in-vestidas e re-vestidas de Cíntia, que por vezes resiste ou aceita o ataque de Propércio: o relembrar torna-se um reviver que traz de volta o prazer do momento original, num frescor de sensualidade (La Penna, 1951: 97). A distinção do tempo passado e do presente parece se apagar: “*Propertius is carried away by his memories; past and present blend into one. Ovid writes more leisurely; he has the ability to experience romantic emotions and, half an our later, regard them with detachment*” (Luck, 1959: 157).<sup>4</sup>

Nessa aparente névoa do início, podemos perceber que, embora provavelmente deva se tratar de um encontro extra-conjugal – que é o tema geral properciano –, pela descrição dos atos e do local, ficamos um pouco mais próximos – nunca iguais – ao típico pudor romano. O sexo em Roma, como em toda sociedade, tinha suas regras morais que, se não foram seguidas no dia-a-dia por todo o povo, ao menos causavam constrangimento se passassem da prática secreta ao discurso aberto. Segundo Veyne:

Como se reconheceria um autêntico libertino? Pela violação de três proibições: fazer amor antes do cair da noite (amar durante o dia devia continuar sendo privilégio dos recém-casados logo após as núpcias); fazer amor sem criar penumbra (os poetas eróticos tomavam como testemunha a lâmpada que brilhara sobre seus prazeres); fazer amor com uma parceira que ele havia despojado de todas as vestes (só as mulheres perdidas amavam sem sutiãs e nas pinturas dos bordéis de Pompéia as prostitutas conservam esse último véu [...]). Um homem honesto só teria oportunidade de vislumbrar a nudez da amada se a lua passasse na hora certa pela janela aberta (1990: 197).

Assim, devemos atentar para o fator público dessas proibições mais do que para o privado: mais libertino do que simplesmente quebrar as regras morais na prática do sexo é fazê-lo de maneira explícita ou se vangloriar publicamente, e é assim que se deve tratar esta elegia. Ninguém duvida que tais normas fossem quebradas vez ou outra pelos cidadãos, provavelmente até por alguns dos mais graves e moralistas, mas com o silêncio típico da hipocrisia, como até hoje se faz, nos segredinhos sujos que cada sociedade constrói.<sup>5</sup> No entanto o ato de pôr a contravenção em

discurso, de tirar do silêncio grave para uma *leuitas* jocosa, é que daria uma imagem (negativa) do indivíduo, mais do que sua prática particular, que quase ninguém poderia averiguar. De qualquer modo, entre os casados – o grupo de quem se esperava oficialmente o sexo para a manutenção do Estado –, “o respeito que o marido experimenta pela mulher envolve uma certa reserva do corpo [...]. É seu dever, de resto, amá-la por um acto de vontade deliberada, e não por um acto de paixão” (André, 2006: 51): o amor, portanto, no sentido passional que hoje lhe atribuímos, não deveria existir dentro do casamento na sociedade romana; deveria, ao contrário, estar-lhe oposto. Nesse sentido, a encarnação do amor pio oficial é fortemente encarnada na figura do Enéias virgiliano: abandonar Dido, como era bem sabido entre os romanos, é exatamente sobrepujar a paixão em nome da pátria e dos desígnios divinos, é símbolo da *pietas*, mesmo que isso suscite um sofrimento momentâneo no personagem e uma imensa compaixão nos leitores. De acordo com Fabre-Serris:

*L'Énéide est le lieu d'une méditation sur le sens et la place de la passion amoureuse, de l'échec, de la douleur et de la mort dans l'existence. Le constat est pessimiste. À côté de la voie du renoncement, à laquelle Énée est contraint, seul le chemin de la mort s'ouvre pour ceux qui, comme Didon ou Turnus, se laissent guider par les sentiments* (1998: 61).<sup>6</sup>

Lavínia, ao contrário da rainha de Cartago, saberá viver dentro de um mundo que não inclui o reinado dos afetos, pois seu dever patriótico e familiar fala mais alto: o casamento não cabe aos seus desejos – sequer os sabemos no desenvolver da obra – e ela em momento algum faz objeções, pois sabe seu lugar e nunca o questiona. É exatamente em contraponto a essa lógica da contenção passional, cujo exemplo máximo é dado por Virgílio – e também por Horácio, embora num outro paradigma, mais ligado ao epicurismo –, que se forma e se apresenta o discurso dos *neoterói* e dos elegíacos: o poeta tenta então se pôr na posição de Dido, viver no modo de sua paixão, negando por sua vez a própria pátria e os deveres cívicos, em nome da perdição causada pelo amor.

Retornado ao contexto normativo sexual, das três proibições ligadas ao desregramento passional, às duas primeiras (noite e escuridão) Propércio obedece no princípio do poema, pois o tema é noturno (*o nox mihi candida*), e a luta amorosa só começa quando as luzes se apagam (*sublato lumine*); o terceiro quesito fica um pouco em aberto, pois não se sabe se a amada está completamente nua, ainda que isso fique um pouco

implícito, a partir do desnudamento dos seios, que parece, segundo Veyne, ser uma das partes que mais deveriam ser veladas. Assim, nesta elegia, acabamos formando uma imagem inicial de um Propércio que segue o regimento do pudor sexual mais difundido entre os romanos e trata sua amante como supostamente se trataria uma esposa, embora dê enfoque ao seu próprio prazer, e não ao fator obrigatório da procriação que um casamento implicaria.<sup>7</sup> Sua posição é, portanto, um pouco ambígua, mas logo sabemos, pelo próprio gênero literário, que a situação não pode ser exatamente essa: o jogo está apenas se anunciando.

No verso 11, tem início uma longa exortação ao amor às claras e à grande importância dos olhos e da visão no erotismo, no seu jogo entre as vestes da amada:

a expressão do jogo amoroso assente na simulação de um falso pudor, que ora leva a esconder, ora a desvendar o corpo desejado, assim mais atíçando o desejo do parceiro, entre sucessivos adiamentos impostos à consumação física que culminará a contenda (André, 2006: 60).

Sua conexão com os versos anteriores pode parecer um tanto abrupta em relação às recordações que dão início ao poema, no entanto está intimamente ligado à imagem já aludida do verso 6 (Aires *et alii*, 2002: 328) Assim, embora a descrição imediata do encontro negue a presença da luz, a insistência do poeta lança a sexualidade no campo da sensualidade, no reino do prazer sensorial: “amor *in this, perhaps, more than in any other poem, is circumscribed by sensory perception*” (Papanghelis, 1987: 209).<sup>8</sup> Com isso, somos levados a rever a “sinceridade” da descrição do início da elegia e a duvidar da pretensa moralidade sexual que se apresentava. Nessa releitura, reverte-se inclusive o sentido inicial de *nox candida*, que *a priori* parecia somente uma metáfora para exaltar o prazer da noite num brilho sentimental e o cume do seu prazer na concretização carnal, mas passa também a descrever uma noite realmente luminosa, clara, em que o casal se revela sexualmente aos olhos, quer pela luz da lua, quer por uma possível lâmpada acesa, da mesma maneira que, noutro poema, o poeta também se alegra e passa a recordar abertamente que “ontem foi bom lutar à luz das lamparinas” (III, 8, v. 1).<sup>9</sup> Assim, de um primeiro momento mais pudico que era enganador, temos uma releitura do início da elegia, que a põe num tom mais libertino, e por fim todo o poema precisa ser revisto: a indagação de Cíntia “*Sicine, lente, iaces*” ganha um novo contorno, mais erótico, pois *lentus*, que a princípio poderia se

referir apenas moralmente à preguiça e ao ócio de homem que está deitado, também passa ter a acepção física de “mole” e, nesse contexto, de “flácido” – mais precisamente “broxa” –: a amada exige, após a primeira sessão amorosa, mais um esforço de seu amante fatigado, para novas e diversas posições (*uario amplexu*), o que nos dá uma imagem mais luxuriosa e insaciável de Cíntia do que a daquela semi-púdica a que a primeira leitura desse trecho nos havia induzido. Essa atitude apaixonada, patética, diante da amada, é típica do que se poderia esperar do homem romano apenas fora dos limites matrimoniais. Segundo Grimal:

Para jovens romanos certamente o amor que podiam sentir por uma amante, fora do casamento, não era o mesmo que os levava a perpetuar sua raça nos braços de uma esposa. Nessa época não se esperava que o jovem esposo *amasse* sua mulher como tinha o direito de amar uma cortesã, com o mesmo ardor e o mesmo arrebatamento dos sentidos. [...] Mais do que nunca, o papel do marido era o de guia que devia ensinar a *pudicitia*, aquela reserva do corpo e da mente tida como a marca da virtude nas mulheres. Uma esposa legítima não devia conhecer todo o poder de Vênus, e seu marido cuidava de não o revelar (1991: 105).

Dessa maneira, na libertinagem garantida ao contato extra-conjugal com alguma mulher, o tema do poeta cai numa insistência sobre o olhar no corpo nu da amada, passando por duas alusões mitológicas, a de Páris e Helena<sup>10</sup> e a de Endímion e Selene, personificação da Lua.<sup>11</sup> As duas alusões fazem referência ao amor fora do casamento, a primeira de maneira direta pelo adultério e a segunda, indireta, com o intuito de persuadir Cíntia da força que a nudez tem para a sedução; assim, parece claro que o contexto do olhar e do corpo nu exclui o sexo procriador e oficial, para instaurar o desejo e o prazer: o gozo de Propércio (*deliciis meis*) se põe ao lado do gozo furtivo e condenável de Páris e Helena, e ao gozo noturno de Selene e Endímion, para iniciar uma negação da sociedade em que vive e afirmar a busca por prazer.

Tal busca pode chegar a extremos, e é o próprio poeta quem nos apresenta diretamente esse risco, na ameaça de violentar a amada, caso ela se recuse ao desnudamento: ele irá marcar seus braços à força (*ostendes matri bracchia laesa tuae*) e rasgará suas vestes (*scissa ueste*). Esse furor praticamente destrói a cena harmoniosa do início, pois, além de apresentar os entraves ao prazer do homem, mostra como este se porta violentamente com sua amada, o que nos lembra com mais clareza de que essa relação não se passa dentro do casamento, e que a satisfação de desejos

extra-oficiais está em jogo nesse tipo de relação libertina. Curiosamente a negação de Cíntia também nega a imagem lasciva da mulher que pede mais sexo para colocá-la num papel passivo, e mesmo pudico, em relação a seu amante: o *seruitium amoris* (servidão do homem que ama uma mulher, sua *domina*), tema recorrente em Propércio como em toda elegia erótica latina, se reverte; e o mundo patriarcal, com sua força bruta e sua dominação sexual, se impõe sobre a mulher que lhe nega o prazer pedido/exigido. Assim, mais uma vez, o poema parece estar se revendo, e o tom amoroso/harmonioso do início se desfaz na possibilidade infame da agressão e do estupro.

Nesse momento, a elegia passou da explosão eufórica voltada para o auditor/leitor e para o próprio “eu-elegíaco” para uma exortação sexual direta à amada. Do primeiro argumento, o do prazer e do gozo na visão, o poeta passa ao segundo – a violência – para convencer sua amante; por fim, passa no verso 21 para uma terceira tentativa, novamente mais suave, o *topos* do *carpe diem*: sua amada deve se mostrar sem pudor, pois ainda não tem seios caídos (*inclinatae mammae*), é jovem e não pariu; portanto ainda está autorizada ao jogo amoroso extra-oficial e pode deixar a vergonha de lado para aproveitar sua juventude passageira.<sup>12</sup> O desejo de aproveitar o presente introduz o tema da fidelidade amorosa, que se distingue da fidelidade marital, mas ao mesmo tempo faz uso desta, no seu sentido vitalício,<sup>13</sup> e lhe dá também um sentido institucional irônico. Como é comum em Propércio, chega-se por fim à imagem da união até na morte e do amor como insanidade (*uesani amoris*) a tomar conta dos amantes, que passam a ficar submetidos ao seu jugo:<sup>14</sup> aquele medo da violência que fora invocada há alguns versos atrás já começa a se apagar; e novamente entramos em outra tonalidade do poema, que tenta reconstruir a idealização dos amantes.

O “eu-elegíaco”, para confirmar seu amor – sem esquecermos que se trata de uma estratégia retórica persuasiva com o intuito de conseguir a visão do corpo nu da amada – evoca também a imagem das pombas, que, “na literatura clássica, são freqüentemente o modelo da fidelidade conjugal” (Nascimento *et alii*: 329), para afirmar um comprometimento maior do que a busca exclusiva de prazer carnal. Mas não se deve compreender esse tipo de declaração de fidelidade e lealdade como uma promessa matrimonial, e sim como um jogo refinado entre as instituições morais de seu tempo e os *topoi* literários com os quais a obra também dialoga; pois, como atenta Carlos Ascenso André, ao comentar a elegia II, 6:

A inversão de Propércio em relação ao tradicional conceito romano vai ao ponto de rejeitar o casamento porque, se viesse a casar, isso poria em causa a lealdade do poeta para com a sua amada. [...]

Esta será, aliás, uma atitude em larga medida comum aos vários poetas elegíacos: transplantar o conceito de fidelidade, de *fides*, da esfera do casamento para o amor extraconjugual (2006: 38).

Em seguida, reforçando a defesa de sua *fides*, o poeta descreve uma sessão de *adynata* que aconteceriam antes que o poeta trocasse seu amor pelo de outra mulher, reafirmando com mais veemência a sua fidelidade até a morte, numa espécie de matrimônio. O amante ganha, por hipérbole, um ano em uma noite junto à sua amada; se são várias, ele se divinizará, o que atesta o valor sacro do amor, do prazeroso culto a Vênus. Propércio, partindo dessa elevação divina do amor, passa então a defender seu modo de vida em oposição ao pregado pelo Estado: o de que o homem deve seguir suas obrigações cívicas em detrimento de sua vida particular, pois a pátria e a família vêm primeiro e a dissolução sexual é sinal de fraqueza e de submissão. Segundo o amante, se todos amassem como ele,<sup>15</sup> não haveria guerras, principalmente as civis, como a batalha do Ácio: os amantes não ofendem nenhum deus em suas vidas, enquanto a violência generalizada e a ganância (com o fim de obter espólios) inclusive sobre os próprios compatriotas seriam os típicos males que a vida cívica política traria para a cidade, o que é simbolizado pelo luto da própria Urbe descabelada (*lassa foret crines soluere Roma suos*), após mais de um século de guerras civis, que são lembradas pelos *propriis triumphis*, que insinuam as vitórias sobre sua própria carne, sobre seu próprio sangue (Butler-Barber, 1933: 217). Mas novamente uma ironia contesta o texto de Propércio, uma vez que, tanto na versão oficial de Augusto quanto na opinião geral que corria em Roma, a batalha do Ácio havia sido provocada exatamente pela paixão desregrada de Antônio e Cleópatra, o que, por si só contradiria a defesa do amor do poeta. Para solucionar esse problema, Butler e Barber defendem que a referência não está inapropriada, já que se trataria apenas da paixão do poeta, inofensivo (1933: 217). Entretanto exatamente o fato de a referência não caber plenamente no contexto em que aparece é que garante sua força no poema: aqui não podemos separar completamente a paixão de Propércio da de Antônio (como o podemos em III, 11), mas também é difícil aproximá-los no sentido político,<sup>16</sup> pois não há sequer uma citação direta dessa figura tão importante no decorrer dos últimos anos das guerras civis: a relação permanece ambígua,

uma vez que também seria possível alegar, em favor de Augusto, que a elegia erótica latina seria uma espécie de corolário da *Pax Augusta* (André, 2006: 91), por suas dívidas à possibilidade de ócio e de vida urbana sem tantas incursões bélicas: entre a paz de Augusto e a paixão de Antônio, em algum lugar pouco demarcável, mas ainda assim posicionado, encontramos a *persona* elegíaca: o medo, a insegurança e o sentimento de desesperança que nos levam ao *topos* do *carpe diem* são o mesmo no sentido erótico e no sentido político (Boucher, 1965: 127), pois as guerras constantes haviam minado aquela confiança perene no domínio da *Urbs*, o fim da própria vida e mesmo o do império já não pareciam mais eventos tão distintos, e a certeza daquele começava a se incluir, destruindo a deste. Nesse contexto de insegurança, mesmo Virgílio era incapaz de ter uma convicção inabalável sobre Roma:

*Malgré cette contribution extraordinaire à la légitimation du Principat, l'Énéide n'est pas, pour autant, un livre rempli de certitudes. Le ton est donné dès la question qui ouvre le poème: [...] (I, 8-11). Le découragement, le doute, l'amertume se succèdent, ensuite, dans le coeur de son protagoniste, dont la route, semée d'embûches, croise celles d'hommes et de femmes qui sont, eux aussi, le jouet de l'indifférence ou du courroux divins (Fabre-Serris, 1998: 60).<sup>17</sup>*

Nesse sentido, é preciso compreender que a política de Augusto, ainda que bastante centrada na figura dominadora do *princeps*, não era tão repressora quanto se pode imaginar; e, no geral, muitas obras que não se adequavam às propostas do César não sofreram nenhuma repressão imediata. Nem mesmo no campo da historiografia, onde as posições políticas ficam mais às claras, podemos afirmar que houve grande censura estatal:

*With the exception of Velleius the historians were all Republicans who condemned [Julius] Caesar and lauded his assassins, Brutus and Cassius. [...] Livy was so strong a supporter of Pompeius Magnus against Caesar that Augustus called him a Pompeian. Relations were nevertheless very friendly between them, and Augustus fully appreciated Livy's glorification of the old Republican virtues (Jones, 1970: 157).<sup>18</sup>*

Em resposta às poucas certezas dessa vida (políticas e privadas), o poeta, por fim, defendendo a vida de banquetes estabelecida pelos amantes, acaba sua elegia com uma brilhante imagem que compara a vida humana às flores secas, caídas das coroas usadas nos banquetes, que bóiam nas taças de vinho (*ac ueluti folia arentis liquere corollas, / quae passim calathis strata natare uides*), já mortas. Nossa efemeridade e incerteza

quanto ao futuro não podem ser contornadas, nem realmente adivinhadas: só nos resta aproveitar o tempo que temos – no caso, amando, no sentido mais carnal que isso possa implicar. É preciso aproveitar o fruto da vida enquanto temos luz (*dum lucet*), enquanto é dia, antes da noite da morte cair sobre nós; mas também enquanto temos um pouquinho de luz, para que possamos ver os corpos nus, para gozarmos também desse prazer enquanto é tempo: é exatamente a ambigüidade de *lucet* nesse contexto que garante o funcionamento ambíguo e irônico da argumentação de Propércio, uma vez que, sob a capa de uma exortação geral, encontramos novamente a obsessão pela nudez da amada, a busca pelo prazer pessoal que reina sobre o poema, junto com o *carpe diem* e suas implicações filosóficas: em seu discurso poético, mesmo a filosofia parece estar sendo ironicamente usada também para as metas mais físicas possíveis. O luzir do fim do poema, então, retoma todo o imaginário de luz que o poema vinha desenvolvendo, mas de modo discreto, para fazer uma composição circular em anel que recorda e repensa o brilho inicial da noite, suas oposições com o dia, as lucernas e toda discussão sobre visão e nudez: do mesmo modo, a própria visão da morte entre as pétalas nas taças de vinho retoma, pela metonímia entre vinho e sexo, a imagem de amor e morte se unindo placidamente no fim do poema, que, como os Fados, também se acaba. Amor e morte cessam de ser pólos opostos, como símbolos respectivamente da geração e do fim da vida:

*Poems I, 19 and II, 15 define a sensibility which can see the co-operative potential beneath the surface antagonism of love and death, and which can, therefore, see the one in terms of the other. I think it is this that gives the Propertian utterances on love and death their unique quality – and their essential unity. For the apparent divergence between love as an incurable disease, nay, the one irreversible kind of death in II, 1 and love as a luxurious and easeful death in II, 13 is a matter of dramatic fiction and inherited theme, and has very little to do with some grave ambivalence in the poet's attitude to erotic death (Papanghelis, 1987: 210).*<sup>19</sup>

Embora o final do poema possa nos levar de volta a um imaginário elevado e, de certa maneira, “romântico” ou “simbolista”,<sup>20</sup> devemos ter cuidado e observar o poema como um todo. Um complexo jogo de ironias permeia toda a estrutura dessa elegia, de modo a nos deixar, de certo modo, confusos quanto aos seus objetivos finais. Se, por um lado, temos um início pudico para um elegíaco, logo essa imagem é quebrada pelo desejo de ver – um tabu do sexo romano – essa vontade de ver leva o poema

de uma exaltação sobre a noite passada para uma argumentação imediata com a amada, que, por sua vez, o leva do louvor à agressão e de novo às promessas elevadas de amor eterno, incluindo o *post-mortem*. Só que, a partir desse momento, não podemos mais deixar de notar que todo esse discurso, se por um lado pode ser bastante sincero quanto ao sentimento poético, pode também, por outro, não passar de uma estrutura retórica que tem por único fim o desnudamento da amada, uma vez que as ameaças físicas podem não surtir efeito. Para maior eficácia argumentativa o poeta expande seu argumento com o *topos* das impossibilidades, tornando-as mais fáceis do que o fim do seu amor, e argumenta sobre as loucuras a que o amor arrasta o amante – o que de certa maneira acaba por justificar seu furor de alguns versos antes. Levando ainda mais longe o louvor ao próprio amor, ele o opõe à vida pública e social de seu povo para lhe dar mais força e passa à audácia de criticar indiretamente a figura do próprio Augusto e a guerra civil!

Só que, se levarmos em conta que o amor deixa o homem louco e fora de si, como podemos confiar tanto nesse discurso vindo de um libertino que critica a estruturação moral e política da Roma imperial? De qualquer modo, o poeta afirma que suas taças nunca lesaram os deuses (*laeserunt nullos pocula nostra deos*), ao contrário do que fazem e fizeram as guerras. Parece-nos, por fim, que o poema alterna entre o patético, o irônico e o refinamento estético, sem nos dar uma solução específica: diversos tons e temas são abordados da perspectiva do amante, que, ao mesmo tempo, abrem as portas para uma autocrítica, na medida em que põem em cheque a confiança que podemos ter no “eu-elegíaco”; mas um discurso não se sobrepõe ao outro:

*It does not say one thing and mean another; it says many things at the same time. Contradictory emotions and attitudes live side by side, indeed interpenetrate each other to the point where they cannot be defined separately. The one does not cancel out the other. The irony does not invalidate the emotions expressed. Nor does the presence of these emotions mean that there is no irony* (Warden, 1980: 77).<sup>21</sup>

Assim, as ambigüidades convivem dentro do poema, sem resolução prévia – talvez mesmo sem realmente nos dar qualquer resolução unívoca possível –: mesmo nos momentos mais sentimentais, sente-se um altíssimo grau de autoconsciência e de reflexão sobre o labor artístico: “*quella poesia, anche quando è poesia d’amore, è in buona parte ‘metapoesia’, ossia ‘poesia sulla poesia’*” (Pasoli, 1982: 280).<sup>22</sup>

Após minuciosas reviravoltas, a retomada do *carpe diem* nos lança no que pareceria ser o tema central do poema, já que, mais do que o gozo de uma noite específica, ou a oposição entre amor e vida pública, tem-se a exortação epicurista do momento presente, numa busca imediata pelo prazer amoroso: se isso é bom ou ruim, já não parece mais estar em questão, pois a única constatação do poema é a certeza da irreversibilidade e inevitabilidade da morte. O poema abre e fecha numa circularidade – *ring composition* – sobre o tema do amor e a visão do corpo, saindo de uma ocasião específica que o eu-elegíaco relata, passando por uma exortação que inclui a própria amada e o mundo que os cerca, para retornar ao amor de maneira mais ampla, como poderia acontecer num discurso; só que, em Propércio, o sentido desse discurso se torna muito mais volátil do que em outros poetas e principalmente em um discurso oratório. Os sentimentos expostos não podem ser tomados sem uma certa malícia pelo leitor, sem uma atenção à argúcia literária de Propércio; só que, ao mesmo tempo, isso não implica dizer que todo o poema de Propércio seja frieza literária e domínio estético puro:

*Non abbiamo inteso negare, come assolutamente priva di fondamento, la comune opinione di un P. sentimentale e passionale. Ma queste elegie colorite di sentimentalismo malinconico sono poesie di maniera [...] vuol dire che il sentimento è superficiale, non tocca né l'intimità lirica né l'intimità umana dell'autore [...]. Ciò non vuol dire ch'egli sia insincero, che si sforzi di far sentire ciò che non sente (La Penna, 1951: 19).<sup>23</sup>*

Assim compreendemos como o tom de Propércio alterna sem perder seu frescor: ao mesmo tempo em que temos uma descrição apaixonada, temos também uma ironia refinada e mesmo a presença do riso aberto<sup>24</sup>: desse modo, Propércio parece superar um pouco o gosto da poesia como *lusus* e atingir um maior grau de complexidade, buscando mais profundidade entre as ambigüidades produzidas pelo discurso.<sup>25</sup> Como recriar essa profusão de tons e como compreender essa elegia a partir de suas traduções (e, portanto, das novas visões que tais traduções implicam), enfim como recriar essa poesia “indubitavelmente ‘verbal’, concentrada nos recursos da palavra” (Pasoli, 1982: 277)? A partir de vias diversas, é isso que pretendo discutir de agora em diante.

## ABSTRACT

It is possible to find some ambiguity in the propertian poetry, but how it works, and how it generates irony it's a question we'll try to solve by a careful examination of the elegy II, 15. Propertius' use of such irony implies some other questions about Roman politics, which can't really be solved, but only imagined through the ambiguous glasses the poet gives to the reader.

**Keywords:** Latin love elegy; Irony; Sextus Propertius.

## NOTAS

<sup>1</sup> O texto é o da edição da Oxford estabelecido por Barber.

<sup>2</sup> Embora a continuidade do poema já tenha sido questionada, nos últimos anos esse já não parece ser mais um problema para a crítica filológica, que, no geral, concorda com a funcionalidade e a unidade do poema: de qualquer modo, esse não é, nem nunca foi, um dos textos mais problemáticos da tradição manuscrita. Creio que a análise mais detalhada de Benediktson sobre a unidade formal estruturada pelo jogo de repetições lexicais deixe bastante claro de que modo a retomada dos temas e motes previamente apresentados dá uma “liga” à elegia, sem o fazer por meio de uma elaboração passo a passo, com conjunções óbvias, e sim de um desenvolvimento que tem uma outra maneira de criar coesão e coerência entre suas partes, sem perder sua fluidez, com métodos como a *ring composition* – composição em anel (1989: 65-77).

<sup>3</sup> Como contraposição, em *Am.* I, 5 de Ovídio, seu encontro amoroso tem uma descrição muito mais detalhada, bem como a própria figura da amada, que, no poema de Propércio, não recebe adjetivos.

<sup>4</sup> “Propércio é levado por suas memórias; passado e presente se misturam num só. Ovídio escreve com mais comodidade; ele tem a habilidade de experimentar emoções românticas e, meia hora depois, observá-las com distanciamento.” Georg Luck faz uma leitura romântica de Propércio (“*Propertius' taste is unashamedly full-blooded and romantic*”, *ibid.*: 123) da qual discordo em muitos pontos, contudo sua afirmação de que a reflexão não se diferencia por distanciamento da vivência parece apontar para uma característica realmente marcante da poesia properciana. O que tento demonstrar nesta elegia é que esse embaralhamento, ao contrário do que julgava Luck, é premeditada parte da trama poética; e não uma explosão sentimental irrefletida.

<sup>5</sup> O segredinho sujo a que faço referência é o termo de D. H. Lawrence (*dirty little secret*), no seu ensaio sobre pornografia e obscenidade, onde trata sobre a relação entre o calar o sexo e falá-lo, demonstrando como o típico silêncio hipócrita, bem como a idealização assexuada da mulher, num contexto cristão, pode ser mais pornográfico do que uma demonstração mais escancarada do sexo, se, neste caso, não for feita de maneira degradante (1972: 170-187).

<sup>6</sup> “A *Eneida* é ponto para uma meditação sobre o sentido e o lugar da paixão amorosa, do fracasso, da dor e da morte na existência. A constatação é pessimista. Fora da

via da renúncia, à qual Enéias é submetido, somente o caminho da morte se abre para aqueles que, como Dido ou Turno, se deixam guiar pelos sentimentos”

<sup>7</sup> Novamente *Am.* I, 5 serve de contraposição, pois a cena se dá no início da tarde, numa leve penumbra e temos não só a nudez da amada, como também sua descrição para o público, o que devassa ainda mais o momento privado do sexo.

<sup>8</sup> “*Amor*; nesse poema, talvez mais do que em qualquer outro, é circunscrito pela percepção sensorial.”

<sup>9</sup> “*Dulcis ad hesternas fuerat mihi rixa lucernas*”. O prazer de ver o corpo nu (o que implica também a luz) aparece com frequência em Propércio, I, 2, v. 8; II, 1, v. 13; 2, v. 13 e seq.; 13, v. 27; 19, v. 15; 24, v. 52; 26, v. 43; 29, v. 7; III, 8, v. 8; 13, v. 38; 14, v. 4 e 19; e IV, 3, v. 43.

<sup>10</sup> *Lacaena* quer dizer “espartana”, o que refina ainda mais a elegia por fazer sua referência sem nos dar o nome mais famoso, mas apenas o adjetivo da pátria, e, ainda assim, num de seus nomes menos utilizados: esse tipo de recurso é bastante típico em Propércio e, em trechos mais densos – numa seqüência maior de alusões, por exemplo –, pode acabar por tornar o texto mais hermético.

<sup>11</sup> Ambas as alusões mitológicas de Propércio aparecem com diferenciações em relação à tradição literária mais famosa: não se encontra a descrição de Helena saindo nua do tálamo de Menelau para imediatamente se encontrar com seu amante, Páris; nem há, segundo Moya-Elvira, nenhuma ocorrência do mito em que a consumação do amor de Selene com Endimion fique tão explícita quanto nesta elegia (2001: 295-6), embora o mito ateste que tiveram cinqüenta filhas (Grimal, 2005: 134). Como contraponto, Butler e Barber apontam que nas artes plásticas tais imagens já haviam aparecido (1933: 216), e que daí o poeta estaria tirando suas alusões, num jogo mais complexo do que seria de se esperar à primeira vista, já que, mais uma vez, teríamos referência ao sentido da visão através da evocação alusiva de pinturas com cenas eróticas da mitologia.

<sup>12</sup> Deve-se notar o caráter um tanto “tosco” do argumento do amante, pois é feito não por meio de um elogio ao corpo da amada (como: “teus seios são belos e firmes”, “adoro teus seios”, etc.), mas pela negação da existência de um defeito (“seus peitos não estão caídos”) que por si só já implica o pensar no futuro, numa efemeridade de sua condição atual, pois nos lança um estado incerto de “ainda”: essa rudeza poética, se por um lado é cômica e pouco elevada, por outro parece se encaixar muito bem na lógica do argumento, pois toca a mulher naquilo que ela pode – e deve – aproveitar enquanto há tempo, dado o seu estado passageiro e a inexorabilidade da velhice.

<sup>13</sup> Ainda que o casamento fosse dissolúvel e o divórcio não fosse estranho à sociedade romana, a moral valorizava a mulher *uniuira*, que só tivesse um homem em vida: o tema é mostrado pelo próprio Propércio na elegia de Cornélia, IV, 11, em que esta, encarnando o ideal da matrona romana, se defende perante um julgamento no Orco.

<sup>14</sup> Nesse sentido, podemos perceber que Propércio não contesta o ideário do amor como uma doença, apresentado na cultura romana e retratado magnificamente por Virgílio, sobretudo o épico; muito pelo contrário, esse tema é reelaborado constantemente por toda a obra do elegiaco, desde o primeiro poema do *Monobiblos*: o que diverge nas duas leituras é na verdade a posição dos poetas em relação à doença amorosa.

<sup>15</sup> A condição do amor que se expressa no poema é significativa (*et pressi multo membra iacere mero*): segundo Gordon Williams, o vinho é um símbolo do ato de fazer amor, relacionado por contigüidade e metonímia, o que implica mais adiante, por relação a Baco, que o sexo extraconjugal, ainda que amoral, não ofende os deuses, o que não se pode afirmar em relação à guerra (1980: 164).

<sup>16</sup> Em III, 11, Propércio inclusive critica (embora também haja ironias nessa crítica) o casal Cleópatra-Antônio, ressaltando sua fraqueza viril e seus danos à pátria, em oposição, aqui sim, ao seu próprio amor, que seria, *a priori*, apolítico.

<sup>17</sup> “Apesar dessa contribuição extraordinária à legitimação do Principado, a *Eneida* não é, enquanto tal, um livro cheio de certezas. O tom é dado desde a questão que abre o poema: [...] (I, 8-11) A falta de coragem, a dúvida, a amargura se sucedem, em seguida, no coração do seu protagonista, cujo percurso, semeado de armadilhas, cruza a de homens e mulheres, que também são juguete da indiferença e da irritação dos deuses.”

<sup>18</sup> “Com exceção de Veleio, os historiadores eram todos republicanos que condenavam [Júlio] César e louvavam seus assassinos, Bruto e Cássio. [...] Lívio era um partidário tão forte de Pompeu Magno contra César, que Augusto o chamava de pompeano. As relações, entretanto, eram amigáveis entre eles, e Augusto apreciava bastante a glorificação de Lívio às antigas virtudes republicanas.”

<sup>19</sup> “Os poemas I, 19 e II, 15 definem uma sensibilidade que pode ver o potencial cooperativo sob o antagonismo superficial entre o amor e a morte e que pode, portanto, ver um em relação ao outro. Acho que é isso que dá às articulações proterpianas sobre amor e morte sua qualidade única – e sua unidade essencial. Pois a divergência aparente entre o amor *como uma doença incurável, não, como o único tipo irreversível de morte* em II,1 e o amor *como um morte luxuriosa e agradável* em II,13 é um assunto de ficção dramática e de tema herdado e tem pouco a ver com alguma grave ambivalência na atitude do poeta em relação à morte erótica.”

<sup>20</sup> De certa maneira, é isso o que faz Papanghelis (*op. cit.*) em seu livro, ao aproximar o temperamento de Propércio, bem como aspectos de sua técnica com os do *fin de siècle*, principalmente francês. Desse modo, acaba por incutir um tom de *páthos* exacerbado que quase retorna à leitura problemática de um Propércio “romântico”, bem como uma (também problemática) leitura de cultura romana extremamente voltada para esse *páthos*, em contraposição ao gosto pelo *éthos* grego (cf. p. 200).

<sup>21</sup> “Não diz uma coisa e significa outra; ele diz muitas coisas ao mesmo tempo. Emoções e atitudes contraditórias convivem lado a lado, de fato interpenetram-se umas nas outras ao ponto de não poderem ser definidas separadamente. Uma não cancela a outra. A ironia não invalida as emoções expressas. Nem a presença dessas emoções significa que não haja ironia.”

<sup>22</sup> “essa poesia, mesmo quando é poesia de amor, é em boa parte ‘metapoesia’, ou seja, ‘poesia sobre poesia’.”

<sup>23</sup> “Não pretendemos negar, como absolutamente desprovida de sentido, a opinião comum de um Propércio sentimental e passional. Mas estas elegias coloridas de sentimentalismo melancólico são poesia de maneira [...] quer dizer que o sentimento é superficial, não toca nem a intimidade lírica nem a intimidade humana do autor [...].

Isso não quer dizer que ele seja insincero, que se esforce para fazer sentir aquilo que não sente.”

<sup>24</sup> Do mesmo modo que os tons se alternam, também a própria linguagem properciana passeia do *sermo cotidianus* para refinamentos exclusivamente literários e arcaísmos; passeia entre um sabor popular e o gosto pela dificuldade estilística, numa maneira típica dos poetas helenistas, como também dos *neoterói*: “*accenando al linguaggio familiare in P., si è concluso che esso traluce appena attraverso la trama stilistica solita del poeta, fundamentalmente aulica*” (La Penna, 1951: 109). O assunto – que já foi desenvolvido com minúcia em *Die Sprachkunst des Propertius und die Tradition der lateinischen Dichtersprache* de Herman Tränkle – é muito extenso e complexo para ser discutido aqui, embora de extrema importância.

<sup>25</sup> Nesse sentido, creio que Paul Veyne (1985, *passim*), se por um lado ressalta bem a presença do humor e do riso, bem como do fingimento poético, exagera por outro no seu argumento de que a elegia erótica latina seja um grande jogo de máscaras e risos apenas: parece-me, ao contrário, que em Propércio, como em muitos momentos de Tibulo e de Lígdamo, é fácil perceber que essa trama de jogo e riso também abre espaço para certa seriedade, numa convivência paradoxalmente harmoniosa. Nesse sentido, julgo que a apresentação subjetiva (bem como um certo apagamento do olhar externo e objetivo sobre as cenas invocadas) da elegia contribui fortemente para esse caráter ambíguo, sem resolução e de modo algum unívoco.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, Carlos Ascenso. *Caminhos do amor em Roma*. Lisboa: Cotovia, 2006.
- BARBER, E. A. *Sexti Propertii carmina*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit E. A. Barber. New York: Oxford, 1987.
- BENEDIKTSON, D. Thomas. *Propertius: modern poet of Antiquity*. Illinois: Southern Illinois University, 1989.
- BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Propertius: problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: Boccard, 1965.
- BUTLER, H. E. e BARBER, E. A. *The elegies of Propertius with an introduction and commentary*. Oxford: London, 1933.
- BUTRICA, J. L. “Editing Propertius.” In: *Classical Quarterly* vol. 47, n. 1. Oxford: Oxford, 1997.
- Colloquium propertianum tertium*. Assisi, 29-31 maggio, a cura di Salvatore Vinona. Assisi, 1983.
- DEREMETZ, Alain. *Le miroir des Muses: poétique de la réflexivité à Rome*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 1995.

- FABRE-SERRIS, Jacqueline. *Mythologie et littérature à Rome: la réécriture des mythes aux premiers siècles avante t après J. –C.* Dijons-Quetigny: Payot Lausanne, 1998.
- GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma.* trad. Hildegar Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário da mitologia grega e romana.* 5. ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina.* Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HEYWORTH, S. J. *Sexti Properti elegos.* Critico apparatus instruxit et editit S. J. Heyworth. New York: Oxford, 2008.
- HUBBARD, Margaret. *Propertius.* New York: Charles Scribner's Sons, 1975.
- JONES, A. H. M. *Augustus.* London: Chatto & Windus, 1970.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia, constantemente referido a Sócrates.* Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Vozes, 2005
- LA PENNA, Antonio. *Properzio, saggio critico seguito da due ricerche filologiche.* Firenze, La Nuova Italia: 1951.
- LAWRENCE, D. H. "Pornography and obscenity." In: LAWRENCE, D. H. *Phoenix: the posthumous papers (1936).* Edited by Edward D. McDonald. New York: The Viking Press, 1972.
- LEFÉVRE, Eckard. *Propertius ludibundus.* Heidelberg: Carl Winter/Universitätsverlag, 1966.
- LUCK, Georg. *The latin love elegy.* New York, Barnes & Noble: 1960.
- MOYA, Francisca e ELVIRA, Antonio Ruiz de. *Propércio: Elegias.* Ed. e trad. Francisca Moya e Antonio Ruiz de Elvira. Madri: Cátedra, 2001.
- PAGANELLI, D. *Properce. Elégies.* Texte établi et traduit par D. Paganelli. Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- PASOLI, Elio. *Tre poeti latini espressionisti: Properzio, Persio, Giovenale.* A cura di G. Giardina, e R. C. Melloni. Roma, Ateneo: 1982

- VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana: o amor a poesia e o ocidente*. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. “O Império Romano” In: *História da vida privada. vol 1: do Império Romano ao ano mil*. Org. Paul Veyne, trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WARDEN, John. *Fallax opus: poet and reader in the elegies of Propertius*. Toronto: Toronto, 1980.
- WILLIAMS, Gordon. *Tradition and originality in Roman poetry*. New York: Oxford, 1985.

# SIMÔNIDES 22W<sup>2</sup>: LAMENTO OU UTOPIA?

Robert de Brose

---

## RESUMO

Este artigo tem por objetivo discutir e revisar as teorias interpretativas tanto sobre o texto do Fr. 22W<sup>2</sup>, quanto de sua ocasião de execução, bem como apresentar novas soluções onde as anteriores mostraram-se insatisfatórias.

**Palavras-chave:** Simônides; Novo Simônides; Literatura Grega Antiga; Elegia; 22W<sup>2</sup>.

## INTRODUÇÃO

No que se segue tentarei detalhar os resultados da leitura de um dos novos fragmentos elegíacos de Simônides (22W<sup>2</sup>) realizada a partir das fotos dos próprios papiros, bem como confrontar essa leitura com as teorias que tentam tanto suplementar o texto que chegou até nós, quanto lhe fornecer um contexto. Tentarei demonstrar como o trabalho de interpretação começa já na hora da edição do fragmento e em que extensão as escolhas aí feitas podem afetar o trabalho dos especialistas que dela se servem e a têm como certa.

Não achei necessário propor uma tradução para o próprio texto, isso seria, de certa forma, ter de optar por um ou outro suplemento, tarefa que, devido ao caráter extremamente lacunar do fragmento, preferi deixar ao leitor. As observações paleográficas e/ou papirológicas são marginais, porém importantes e aqueles que desejarem conferir as fotos dos papiros podem facilmente fazê-lo na página da Universidade de Oxford, no seguinte endereço: <http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/>.

## TEXTO E SUPLEMENTOS

O texto usado por mim em toda a discussão do fragmento é aquele publicado na segunda edição do IEG de West (West, 1992), daqui em diante W<sup>2</sup>, com modificações (Sider, 2001):

[ *des. inc. litt.* ]  
 · ]οιο θαλάσσης[  
 · ]ουσα πόρον·  
 · ]μενος ἔνθα περανα[  
 · [ uacat ]  
 · ]οιμι κελευθο[  
 · ]ν κό[ς]μογ ιο[στ]εφάνων  
 · ]ἔδος πολύδενδρον ἰκο[  
 · ε.[. . . .] εὐαγ[έ]α νήσον, ἄγαλμα .[  
 · κα[ι] κεν] Ἐχεκ[πατί]δην ξανθότριχα  
 · ο.[. . . . .] . ν χεῖρα λάβοι.[  
 · ὄφρα νέφ[ν] χ[αρίε]ντος ἀπὸ χροός ἀν[θ]ος  
 · λείβοι δ'έκ βλ[εφάρ]ων ἡμερόντα [πόθον  
 · καὶ κεν εγ[ω(ν)] . δος ἐν ἀνθε[σι(ν)]  
 · κεκλιμένος λευκ[.] . . φαρκίδας ἐκ.[  
 · χαίτη[σι]ν χαρίε[ντ]α νεοβλάστ[  
 · [. . . . .] εὐάνθεα πλε[  
 · μο[. . . .] δ'ἡμερόντα λιγύν .[  
 · ἀρτιεπέα νωμῶν γλώσσαν α[  
 · [ *des. inc. litt.* ]  
 · τῶνδε .[ *des. inc. litt.* ]  
 · εὐκομπ[

A edição vista acima é o resultado da colagem de fragmentos, não necessariamente contínuos, de dois papiros, o P.Oxy. 2327 (fr. 3 + 2a, col. ii + 4) e o P.Oxy. 3965 (fr. 27), publicados respectivamente por E. Lobel em 1954 e por P. Parsons em 1992.<sup>1</sup> A julgar-se pelo estilo caligráfico,<sup>2</sup> pode-se datá-los como sendo cópias do início do II séc. a.C., embora oriundos de mãos distintas, e a coincidência entre partes de seus textos e duas passagens da literatura supérstite<sup>3</sup> permite-nos atribuí-los, com uma razoável margem de certeza, a uma coleção de poemas de Simônides de Ceos.<sup>4</sup>

Na verdade, em 1954, Lobel já havia aventado a possibilidade de o texto do P.Oxy. 2327 pertencer a Simônides e de estar, de certa forma, relacionado ao 3965, que ainda não havia sido publicado, porém coube ao gênio de Peter Parsons, em 1992, mostrar as sobreposições entre partes de ambos<sup>5</sup> e, assim, resgatar o nome de Simônides àqueles frag-

mentos que constavam na categoria *adespota* da primeira edição do IEG (West, 1972), entre eles o 22W que, depois de reeditado, reapareceu em uma segunda edição com a numeração (*sub* “Simonides”) 22W<sup>2</sup>. A descoberta de novos fragmentos é, certamente, um acontecimento festejado por todos, mas, na mesma medida em que novos textos esclarecem e ampliam a nossa visão da lírica grega, eles podem igualmente levantar novos problemas, muitas vezes em áreas que se acreditava bem conhecidas (Parsons 2001: 60ss). Foi exatamente isso o que aconteceu com esse fragmento de Simônides, um dos que apresenta as maiores dificuldades para a exegese moderna.

Essas dificuldades surgem naturalmente e em vários níveis<sup>6</sup> quando se lida com textos fragmentários e não é incomum que passem despercebidas pelo leitor de edições ou mesmo pelo próprio editor de fragmentos. Elas começam com a interpretação do que está escrito no papiro (momento das escolhas que, posteriormente, influenciarão na proposição de suplementos para as lacunas) e continuam com a junção de partes de texto que não são contíguas ou que não apresentam uma justaposição evidente, evoluindo para a classificação e atribuição de autoria (quando isso é possível) de uma determinada peça. A problemática implicada por esse processo, contudo, está no fato de que o papiro não pode ser abordado como um objeto discreto. Destituído de um contexto (e de partes consideráveis do próprio texto), qualquer código fragmentário adquire o estado de um objeto semiótico de alta polivalência semântica, já que os elementos intra e extratextuais que determinavam a mensagem por ele veiculada, e asseguravam sua coerência interna, já não existem mais e, portanto, não podem ser invocados para denotá-la.

Para fornecer alguns exemplos, sem entrar em muitos detalhes, já que isso fugiria ao objetivo desse trabalho, poderíamos ressaltar que, no fr. 22W<sup>2</sup>, somente os fr. 22-4 e fr. 22-27 apresentam uma superposição física, ao passo que entre aqueles primeiros e o fr. 22-2a ela é meramente temática, não havendo continuidade ou interseção visível entre os dois pedaços de papiro. Obviamente, isso não implica, *a fortiori*, que esses fragmentos não pertençam a um mesmo poema, na verdade eles provavelmente devam ser reunidos do modo como aparecem na edição de West (1992), mas até que novas, e mais completas, evidências venham a surgir, jamais poderemos ter certeza se temos um único, dois ou mais fragmentos de poemas diferentes (*vide* Kowerski 2005: 21ss). No que

diz respeito aos fr. 22-3 e 22-2b, a pertinência deles a um mesmo poema é ainda mais complicada, uma vez que não há justaposição física e mesmo um relacionamento temático entre estes e o restante do 22W<sup>2</sup> parece-nos bastante questionável.<sup>7</sup> Outrossim, à parte desses problemas de cunho paleográfico e papiroológico, e no que diz respeito à crítica textual do fragmento e a sua relação com outros exemplos de elegias que chegaram até nós, as dissensões são ainda maiores entre os críticos, porque, às incertezas recém mencionadas sobre o estado de conservação do texto dos papiros, vem somar-se nossa quase total ignorância sobre a natureza do gênero elegíaco e de sua ocasião de performance (Bowie 1986), o que não permite qualquer conclusão definitiva sobre como classificar e/ou reconstruir o conteúdo do poema.

Tentarei, a seguir, comentar algumas interpretações que, nesse sentido, me parecem paradigmáticas dessa situação de total incerteza reinante entre os críticos e editores de textos fragmentários. No caso específico do 22W<sup>2</sup>, destaco as duas interpretações totalmente divergentes de Sarah Mace (2001) e a de D. Yatromanolakis (2001), que vêem o poema como sendo, respectivamente, uma elegia simposial ou um treno consolatório. Apresentarei, da mesma forma, um resumo das idéias de ambos e, subsequentemente, comentarei linha a linha o fragmento, contrapondo suas as interpretações àquelas dos principais pesquisadores, ao passo que irei discutindo minhas próprias opiniões, tanto com relação à crítica quanto às idéias suscitadas por minha leitura particular do texto.

## LAMENTO OU UTOPIA?

Parece haver unanimidade entre os comentadores e editores de Simônides que este, nas poucas e fragmentárias linhas do fr. 22W<sup>2</sup>, estaria descrevendo uma viagem, aparentemente a uma ilha (1-8), onde encontraria um certo Equécrates – provavelmente o último rei da Tessália, pai de seu mecenas, Antíoco, e marido de Diserís<sup>8</sup> (9-10). Chegando lá, sofreria algum tipo de rejuvenescimento (11-12) e tomaria parte em um simpósio, tendo por companhia um jovem do sexo masculino,<sup>9</sup> cujo nome ignoramos, ou mesmo o próprio Equécrates.

P. Parsons, tentando explicar o contexto no qual uma tal viagem poderia ser inserida, admitiu três hipóteses viáveis: (a) a viagem seria real, (b) escapista ou (c) *post-mortem*. Richard Hunter (2001: 242-54) e M.

L. West (1993: 12-13) traçando um paralelo com o Idílio VII de Teócrito,<sup>10</sup> no qual o poeta imagina seu amado viajando para uma ilha enquanto ele próprio celebraria independentemente, apostam na alternativa (a) e acreditam que a elegia é, na verdade, um *propemptikón*, ou seja, uma canção desejando boa-viagem para quem parte.<sup>11</sup> Mas West, ao contrário de Hunter, vê na fantasia da chegada a uma ilha paradisíaca uma digressão de Simônides,<sup>12</sup> manifestando seu desejo de também poder viajar para longe, na verdade, para os confins da terra, aonde nenhum homem jamais chegara: a “Ilha dos Beatos” (νήσον μακάρων),<sup>13</sup> seu objetivo seria o de reunir-se ao seu velho amigo e mecenas, Equécrates.<sup>14</sup>

A segunda opção (b) é defendida por Sarah Mace (Mace, 2001)<sup>15</sup> que parece convencida de que o poeta imagina poder viajar para uma ilha paradisíaca e utópica para desfrutar do envolvimento erótico com um jovem rapaz, após ter rejuvenescido. Diferentemente de Hunter e West, para Mace essa seria a parte mais importante do poema, em torno do que todo o resto orbitaria. Finalmente, a alternativa (c), a de uma viagem *post-mortem*, foi defendida por Yatromanolakis (2001: 208-25) num estudo brilhante em que retoma a velha controvérsia acerca do caráter fúnebre da elegia. Além do mais, nesse mesmo estudo, sugere que o *eu-lírico* não deve ser identificado com um homem, mas com uma mulher, Diserís, esposa de Equécrates, e que a elegia seria, na verdade, um treno (θρήνος) composto por Simônides por ocasião da morte do filho daquela. Nele, a mãe expressaria o desejo de poder reencontrar Antíoco numa ilha paradisíaca, onde os bem-aventurados residem após a morte, idéia comum não somente na lírica arcaica, mas presente até os dias de hoje nos lamentos do interior da Grécia.<sup>16</sup>

## COMENTÁRIO

a) *A Viagem*, vv. 1-5 (6?): O papiro nesse ponto registra ]·ϰι θαλάσσης com um ômicron, entre dois pontos, sobrescrito ao sigma (·ϰ·), que West interpreta como uma correção do escriba para –οιο. No entanto, é difícil entender como essa correção (se estivermos realmente diante de uma<sup>17</sup>) deveria ser entendida, uma vez que, devido a sua posição, o referido ômicron deveria substituir somente o sigma, o que resultaria num final –οι. Nos suplementos, encontramos a sugestão –οιϰι, que dificilmente poderia sustentar-se, uma vez que a letra imediatamente anterior ao sigma (e a imediatamente anterior a este) não pode ser um ômicron, devido ao ele-

mento vertical inferior ainda visível no que restou do papiro (ao contrário, um ι, ε, γ ou um ϸ parecem mais prováveis). Por outro lado, admitindo-se que o “·ο·” tivesse sido colocado para substituir tanto o sigma quanto o último iota, resultando numa leitura –οιο, seria possível reconstruir dois dos epítetos mais comuns para o mar: πολιφλοϊςβοιο e ἀτριγέτιο.<sup>18</sup>

Talvez cerca de 20 linhas<sup>19</sup> separassem o início da elegia dos versos que temos do fr. 21W<sup>2</sup>, o que implicaria em um poema de cerca de 40-41 versos no total. Três linhas fragmentárias fazem referência à uma viagem: θαλάσσης, πόρον e ἔνθα περανᾶ<sup>20</sup>, que, segundo West (1993: 13), indicariam a viagem a ser empreendida pelo destinatário de Simônides, dentro de sua teoria de que a elegia seria um *propemptikon*; segundo ele, Simônides “difícilmente teria demorado sete linhas desde a sua vinda a bordo até a menção de seu destino”; esse comentário, no entanto, além de totalmente idiossincrático, não apresenta qualquer respaldo no testemunho que temos da obra de Simônides, que era inclusive famoso por suas digressões.<sup>21</sup> Mace, por outro lado, acha a transição de 1-4 para 5-8 “surpreendente”<sup>22</sup>, mas ignora que o mesmo parece acontecer, e.g., no *propemptikon* dirigido por Horácio a Virgílio<sup>23</sup>, quando esse, a partir do v. 9, inicia uma digressão de como deveria ser corajoso o primeiro homem que lançou-se ao mar e, entre outras considerações, termina com um elogio à audácia humana. Mace parece esquecer-se, ainda, da *lacuna* que existe desde o início do poema até o ponto em que o texto que chegou até nós começa: Simônides poderia perfeitamente ter se demorado algum tempo descrevendo a viagem de seu interlocutor e então, exatamente onde nosso texto torna-se legível, ter iniciado a descrição de uma viagem que ele mesmo gostaria de fazer. A linha quatro, agora perdida, poderia ser uma ponte entre as duas narrativas.

A partir da segunda linha as diferenças entre as leituras de West, Mace e Yatromanolakis começam a tornar-se mais evidentes. Os dois primeiros vêem em ]ουσα πόρον· uma alusão ao navio, adotando a leitura φέρ]ουσα πόρον, ao passo que Yatromanolakis vê na terminação –ουσα o possível indício de uma voz feminina no poema. Propõe ainda que ]ουc ἄπορον poderia expressar a impossibilidade do *eu-lírico* de encontrar seu ente querido no mundo dos mortos.

Na terceira linha, a reconstrução de ]μενος ἔνθα περανᾶ[ é bastante problemática<sup>24</sup>, e tanto Mace quanto West tomam o sujeito da frase por masculino entendendo que ]μενος deve referir-se a um participio

médio masculino. Yatromanolakis, porém, alerta que a terminação também pode ser a forma do genitivo de algum substantivo, embora admita que o advérbio ἔνθα torne essa possibilidade um pouco remota. Parece-me que, de fato, trata-se de um particípio modificando περανα[ς, embora essa palavra não seja atestada nem em Homero, nem em Hesíodo, as principais fontes de empréstimo para a poesia elegíaca.<sup>25</sup> O que surpreende aqui é a posição de Mace ao admitir que os vv. 1-4 devem referir-se à transição de algum indivíduo para uma existência idílica após a morte, lembrando que essa é uma imagem muito usada na poesia grega, muitos heróis tendo experimentado o mesmo destino.<sup>26</sup> Ao fazer isso, no entanto, está ratificando, de certo modo, a visão de Yatromanolakis de que a elegia despreveria uma *katabase*, posição criticada por ela mesma em seu *Postscript* ao artigo publicado em 2001.

Da linha 4, um pentâmetro, nada restou. A partir da linha 5 temos a transição para a suposta digressão do poeta expressando seu desejo de viajar para um lugar distante. West (1993: 2) em seu suplemento propôs πρήσσ]οιμι κέλευθο]ν, com o qual Mace concorda, ao contrário de Yatromanolakis, que prefere εὔρ]οιμι κέλευθο]ν. Há boas razões para se aceitar a emenda de West, o verbo πράσσω (Jon. πρήσσω) e seu composto διαπράσσω, aparece três vezes na *Iliada*, três vezes na *Odisséia* e três vezes nos *Hinos Homéricos* ao lado de κέλευθος com o sentido de “terminar, concluir uma viagem”.<sup>27</sup> Segundo Yatromanolakis, no entanto, esse verso representaria uma voz feminina, certamente a de Diserís, que numa típica ἀναφώνησις lamentosa diria “πῶς κεν ῥήϊδιην τάχα νῦν εὔρ]οιμι κέλευθο]ν;” explicando que esse tipo de pergunta é bastante comum no lamento trágico e aduzindo o fato de que isso poderia explicar o uso do optativo potencial, modo capaz de denotar desejo após os interrogativos πῶς e τίς.

O verso 6 ]ν κόσμ]ο]ν ἰο[ςτ]εφάνων, caso estivesse completo, poderia fornecer-nos a chave não só para a passagem anterior, mas possivelmente para todo o resto da elegia; no entanto, a dificuldade de leitura e a incerteza do texto são aqui desanimadoras. Em primeiro lugar no P. Oxy. 3965 (fr. 27) podemos ler alternativamente ]υ κόσμον ἰθ[ e no P.Oxy. 2327 (fr. 3) é possível ler com segurança apenas ].φάνων, pois o elemento curvo perceptível na parte inferior da letra imediatamente anterior ao φ desencoraja a reconstrução de um ε, e aqui, quase certamente, estamos diante do laço inferior de um α de estilo uncial, o que resultaria em

[αφανων]. Caso contrário, essa linha permitir-nos-ia traçar um paralelo interessante com Teógnis 250 “ἀγλαὰ Μουσάων δῶρα ἰοστεφάνων”, na qual o poeta promete a Cirnus fazê-lo imortal através de sua poesia, concedendo-lhe assas que o carreguem por “sobre o ponto infindo, elevado por sobre toda a terra”<sup>28</sup>, paralelo já notado por Mace (2001: 188), que nos lembra ainda uma outra passagem em Baquílides na qual as Musas são descritas do mesmo modo.<sup>29</sup>

Para West o *κόσμον* dessa linha deveria ser entendido como “arranjo (de canção)”<sup>30</sup> e, citando alguns exemplos da lírica arcaica, deduz que Simônides deve estar fazendo menção a uma “provisão de canção” (*φόρτον κόσμον*) que levará consigo para a ilha paradisíaca onde deseja desembarcar. Mace segue o mesmo argumento e lembra-nos da III Pítica de Píndaro,<sup>31</sup> admitindo que a idéia conforma-se com a transição da viagem no v. 5 para o destino, no v. 6, porém, ao contrário de West, reconhece que, devido ao estado fragmentário do texto, não deveríamos deixar de lado a possibilidade de *κόσμον* referir-se à primeira menção do poeta a seu destino e, assim, as *ἰοστεφάναι* do v. 6 provavelmente seriam as habitantes desse lugar, que ainda podem ser as Musas<sup>32</sup>, as Ninfas ou mesmo as Hespérides. Yatromanolakis, contudo, toma *ἰοστεφάνων* como referindo-se às Nereidas ou às Ninfas do Oceano, e acredita que *κόσμον* queira significar algo como “através do mundo (*κόσμον*) das Nereidas coroadas de violeta, eu iria chegar a uma morada rica em árvores e de amenas brisas” (Yatromanolakis, 2001: 214), o que é possível (embora altamente hipotético), mas que de forma alguma serve para dar suporte a sua teoria de que a elegia em questão seja um treno, já que o poeta pode estar se referindo a ele mesmo, transportado através do mundo (*κόσμον*) pelas Musas coroadas de violeta, uma situação parecida com a passagem de Teócrito citada acima.

b) *O destino*, vv. 7-8: O local de chegada do *eu-lírico* parece ser uma espécie de recinto sagrado (*ἔδος*<sup>33</sup>) repleto de árvores (*πολύδενδρον*). Geralmente quando usado com o sentido de “local, precinto”, *ἔδος* aparece em aposição a um outro substantivo (Mace 2001: 190, n°7), que, nesse caso, pode ser *νῆσον* (8) ou algum outro nome perdido no início das linhas 7, 6 ou 5. A vegetação profusa implicada por *πολύδενδρον* é comum em locais utópicos, nas moradas das ninfas e das Musas, bem como da Ilha dos Beatos, onde, segundo a ironia de Luciano<sup>34</sup> “ἡδὲ χώρα πᾶσι μὲν ἄνθεσιν, πᾶσι δὲ φυτοῖς ἡμέροισ τε καὶ σκιεροῖς τέθηλεν”.

Uma segunda característica da ilha é o seu brilho sobrenatural εὐαγ[έ]α, típica dos Campos Elísios, como atesta Píndaro em diversas passagens, e conspícua na descrição de Virgílio.<sup>35</sup> Além disso, as condições do tempo são sempre propícias nesses locais utópicos.<sup>36</sup>

Yatromanolakis, ao contrário de Mace e a favor de West, prefere ver aqui εὐαέα, “bem ventilada, com brisas amenas”, embora concorde que εὐαγ[έ]α também se encaixe perfeitamente tanto no contexto quanto no metro. O final do verso 8 culmina com uma espécie de conclusão que levou a maioria dos críticos a pensar que Simônides pudesse ter em mente a “Ilha dos Beatos” ao compor essa elegia e que quisesse fazer seu *eu-lírico* viajar para lá, longe das preocupações de uma vida atribulada, já que o predicativo ἄγαλμα β[ίου], i.e., “coroação gloriosa de uma vida”, pode imediatamente nos levar a pensar que o poeta pudesse estar se referindo ao prêmio concedido àqueles que não abandonam a virtude pelo vício.<sup>37</sup>

c) *O reencontro*, vv. 9-12: Nesses versos a maioria dos editores acredita poder reconstruir com muita certeza o nome “Equécrates” (Ἐχεκρατίδην), para o qual as explicações variam. É sabido que “Equécrates” é o nome de um dos reis da Tessália, do clã dos *Scopadae*, umas das casas reais mais influentes da época e que, vez ou outra, ocupava o cargo de *tagos*, uma espécie de chefe da *koinonia* das cidades-estado tessálias. O centro da dinastia ficava em *Crano*. As conexões de Simônides com os *Scopadae* (e também com outra família, os *Aleuadae*), embora parcamente atestadas, são firmemente comprovadas, principalmente pelo testemunho de Teócrito e de outros.<sup>38</sup> A irmã de Escopas era Diserís, que foi dada em casamento, por razões políticas, a Equécrates, da casa real dos *Echecratidae* (ou *Aleuadae*) e, dessa união, teria nascido um filho, Antíoco, rei de Farsalus, que, segundo algumas fontes teria morrido no colapso da casa dos *Scopadae*, a que se refere Quintiliano na famosa passagem das *Instituições Oratória*.<sup>39</sup> Seria para esse Antíoco que Simônides teria escrito o treno mencionado por Aristides.<sup>40</sup>

Algumas dificuldades, no entanto, parecem desautorizar essa versão dos fatos, uma vez que Antíoco (que provavelmente morreu bastante jovem) é mencionado duas vezes<sup>41</sup> sem que se faça qualquer alusão ao desastre. Além disso, o desastre é mencionado várias vezes em conexão com Escopas, mas nunca com Antíoco. No entanto, com o nosso conhecimento prejudicado pelos poucos registros históricos da vida política na Tessália por volta do séc. V é impossível afirmar qualquer coisa com certeza.

Yatromanolakis toma a morte de Antíoco como o motivo da elegia escrita por Simônides para consolar Diserís, mas não fica claro porque, ao invés de encontrar seu filho, ela juntar-se-ia com o marido, numa espécie de banquete. Seria de se esperar que o sujeito mais proeminente na descrição dos habitantes da Ilha dos Beatos fosse aquele que se chora, ou seja, Antíoco, algo que sua hipótese não contempla. Mace, consciente dessa dificuldade, propõe uma outra saída: o Equécrates mencionado poderia ser o filho de Antíoco e, portanto, neto de Equécrates I.

Simônides, segundo Mace, ao desejar boa-viagem para Antíoco, descobre um meio de louvá-lo através de um comprimento homoerótico ao seu filho. Contrário à nossa percepção moderna desse gesto como possivelmente indecoroso, ele encontraria respaldo na tradição lírica grega, segundo ela, que, a esse respeito, cita o encômio de Píndaro à Theoxenos de Tênedos.<sup>42</sup> Essa explicação, apesar de imaginativa, poderia ser bastante convincente, não fosse pelo fato de que nenhuma fonte histórica atesta Antíoco como tendo tido filhos, quanto muito um a quem pudesse transferir seu nome.

De todas as explicações que tentam dar conta do nome de Equécrates no poema, a que nos parece mais razoável é a de West (1993: 12), que acredita tratar-se de Equécrates I, pai de Antíoco, amigo e patrono de Simônides, a quem o poeta deseja reencontrar na Ilha dos Beatos. Não vejo razão para dar suporte à opinião (altamente especulativa) de Mace segundo a qual “*Simonides would hardly have expressed a poetic wish to take a journey to a timeless idyllic landscape so that he could enjoy erotic pleasures with his patron’s aged (or, worse, dead) father*”<sup>43</sup>, as evidências do fragmento que atestariam um envolvimento erótico entre Equécrates e o *eu-lírico* são muito pequenas para chegar-se à conclusão de que Simônides aí expressaria o desejo de ter um intercuro sexual com o velho Equécrates. O máximo que se pode concluir acerca da situação em questão é que o viajante anseia por pegar na mão (χείρα λάβοι[μι]) de Equécrates que ademais, nessa ocasião, já não deveria mais ser velho (os cabelos mudando de brancos para louros, ξανθότριχα), pois já houvera sofrido a transformação que Simônides irá experimentar nos versos 14-18. A respeito da linha 10, χείρα λάβοι, ainda seria possível imaginar um ambiente simposial no qual, talvez por meio desse toque de mãos, Simônides poderia obter o rejuvenescimento tão desejado, possibilidade quicá sugerida no verso seguinte, muito mutilado.

Na linha 11 lemos, sem os suplementos, ο[. ]α[.ντ[.]α[ ]αποχροοσαν[, e fica imediatamente evidente que qualquer tentativa de suplementar as lacunas torna-se extremamente temerária. Minha hipótese, todavia, é a de que, ao tocar a mão de seu amigo Equécrates, o *eu-lírico* possa também rejuvenescer, eliminando do corpo (ἀπὸ χροός) as marcas da velhice e ganhando outra vez a flor da juventude (talvez com ἦβης em posição à ἄνθος). Mace, ao contrário, vê na cena um contexto erótico e, ainda que admita que a posição reclinada do poeta lembre mais uma situação convival, acredita que o “contexto” de todo o fragmento autorize uma leitura erótica e, entre outras referências, lembra-nos do *Epodo de Colônia* de Arquíloco no qual o *eu-lírico* descreve uma situação semelhante “παρθένον δ’ ἐν ἄνθε[εσιν | τηλ]εθάεσσι λαβῶν | ἔκλινα”.<sup>44</sup> No entanto seria oportuno lembrar que é perigoso transferir os *topoi* característicos dos epodos e jambos para a elegia, da qual, ademais, não temos exemplos eróticos. Yatromanolakis, fiel a sua hipótese de um treno, vê nessa passagem uma ceia no mundo dos mortos e lembra os alto-relevos fúnebres (*Totenmahl*), onde banquetes são comuns<sup>45</sup>.

A seguir temos outra linha (12) bastante danificada, sobre a qual é igualmente difícil imaginar-se qualquer coisa. Mace vê nesse verso uma alusão à conhecida passagem de Hesíodo sobre as Graças “τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἶβετο δερκομενάων | λυσιμελής”.<sup>46</sup> West também aposta nessa interpretação e Yatromanolakis observa que a passagem pode significar somente o encontro de Diserís com seu marido, não aventando nenhuma outra hipótese mais detalhada.

d) *Rejuvenescimento*, vv. 13-18: A partir da linha 13, segundo Mace e West (1993), há indícios de que Simônides tome parte em um simpósio, provavelmente na companhia de um jovem, o último preenchendo as lacunas com μετὰ παιδός ἐν ἄνθε[ε]σι(v). No entanto, como bem observou Yatromanolakis, essa reconstrução tem tudo de improvável, porque, atendo-se às evidências papiráceas, é difícil ler um iota antes do delta; o traço remanescente, segundo Parsons é “*a rather flattened top and stem of upsilon*” e, assim, teríamos ]υδός para o que ele suplementa como ἄσπρο[υδός ou φρο[ύδός, sendo a primeira, talvez, a mais acertada, porque, como sabemos pela tradição lírica já mencionada alhures (item b, acima), não somente o ambiente de lugares paradisíacos mencionados na lírica arcaica era propício, mas também as condições psicológicas, e a vida era descrita como livre de quaisquer preocupações.<sup>47</sup>

Na linha 14 temos, ao que parece, uma alusão ao rejuvenescimento por meio do desaparecimento de rugas da face. De certo modo, isso completa a transição do v. 13 para o 14, uma vez que num lugar onde não há preocupações, onde se pode ser ἄσπο[υδος, não haveria lugar para rugas, pelo menos metaforicamente. O grande problema aqui reside na palavra φ]αρκίδας, de uso muito raro em toda a literatura grega. Ainda assim, através de um paralelo com um epigrama atribuído à Lucílio<sup>48</sup> pode-se chegar a conclusão de que é pelo menos possível que o texto original contivesse essa palavra, até porque Simônides era conhecido pelo seu gosto por palavras incomuns (ξενικά), como atesta a prolífica discussão sobre seu estilo contida nas várias “Introduções à Simônides” e “Introduções ao Dialeto de Simônides”, produzidas ainda na Antiguidade.<sup>49</sup>

Outro impasse parece ser o adjetivo que está em posição à φ]αρκίδας: λευκ[. West foi o primeiro a optar por λευκ[ᾶς, depois corrigido por P. Parsons<sup>50</sup> para λευκ[ο]ῖς, a fim de concordar com χαίτη[ισι]ν da linha seguinte, uma vez que Parsons não consegue entender o que a cor branca teria a ver com rugas. No entanto Bernsdorff (1996: 25) parece ter percebido um dos lados da questão ao associar a brancura com a degeneração da pele.<sup>51</sup> Além do mais, segundo ele, a cor da pele dos jovens é sempre descrita como mais escura que a dos velhos e, citando duas passagens da *Odisséia*<sup>52</sup>, mostra com a cor da pele de Odisseu, ao ser restituído de seu estado de velho mendigo à sua forma natural, tem sua pele descrita como μελαγχροῖς.

Acerca disso, talvez o que tenha passado despercebido é que à raiz de φαρκύς está associado um outro termo grego, com o qual divide seu radical, \*bherh<sub>x</sub>ǵ- (Mallory-Adams, 2006: 329, 20.3): φορκόν, que, segundo Chantraine (1968: 1167, *sub* φαρκίς), é uma variação de λευκόν, πολιόν, ῥυκόν e designa, como onomástico, um dos velhos do mar, Φόρκυς, irmão de Nereu e marido de Ceto, pai das Γραῖαι<sup>53</sup> (as “Grisalhas”, também chamadas Φορκίδες); seu sentido primordial é “branco”, e por extensão, “encanecido”; a acepção “enrugado”, segundo Chantraine, é secundária. O radical parece ser bastante profícuo, estando presente no gótico, *bairhts* (“brilhante”); lituano, *brėkšta* (“alvorecer”); albanês “*bardhė*” (“branco”); inglês arcaico, *beorht*, passando ao inglês moderno, *bright* (“brilhante”) e *birch* (“faia”, devido à coloração branco-prateada da árvore), e aparecendo ainda no bretão e no gaulês, *berth*, com o sentido de “brilhante, luminoso”<sup>54</sup>. É possível que φαρκύς, por metonímia, tivesse se

tornado um sinônimo para ῥυτίς e que Simônides, conhecendo-o, quisesse incorporá-lo em sua elegia por motivos estéticos e estilísticos.

Na linha 15 temos palavras que fazem referências a longos cabelos (χαίτη[ισί]ν) e a algo gracioso(a) (χαρίε[ντ]α), com novos rebentos (νεοβλαστ[ι]), um cenário indicativo de que o rejuvenescimento poderia ter prosseguido para outras partes do corpo, como o cabelo.<sup>55</sup> West e Mace, no entanto, preferem ver a tessitura de uma guirlanda de flores, a ser colocada na amável cabeleira, uma sugestão razoável, mas que implicaria numa interrupção abrupta na cena do rejuvenescimento, que talvez continue até o fim do verso 19, quando o poeta, não somente terá recuperado um rosto livre das marcas do tempo, mas também será agraciado com uma nova cabeleira, exatamente como a que seu amigo, já morto, agora ostenta. Mais importante ainda: sua voz irá retornar (vv. 17: μο[ι] . . .] ὄϊμερόεντα λιγύν.[ι] límpida como antigamente (λιγύν) e adorável (ίμερόεντα), características que um dia o fizeram ser conhecido como “melicertes”, devido à suavidade de seu canto, o que lhe permitirá tecer uma canção afinada com a harmonia de sua voz (ἀρτιπέτα νωμῶν γλώσσαν α[ι]).

No que diz respeito aos versos 20-21, é possível que sua vinculação ao restante do poema seja hipotética demais para que se possa tecer qualquer comentário, sobretudo porque o número reduzido de palavras torna qualquer interpretação perigosa. A despeito disso, tanto West quanto Mace vêem nesses pequenos pedaços de papiro a confirmação da teoria de que a elegia em questão seja um *propemptikon*, e creditam o epíteto εὔπομ]ος a uma possível divindade marinha, provavelmente Poseidon; desse modo Simônides estaria desejando ao seu interlocutor uma boa-viagem, salvaguardada pelos deuses. Todos os críticos, contudo, concordam que essa passagem, seja ela um pedaço da elegia em questão ou não, não deve fazer parte da visita à “Ilha dos Beatos”, ainda que seja possível incorporar-lo à estrutura do poema.

## CONCLUSÃO

Em seu comentário sobre a edição dos novos fragmentos de Simônides, Peter Parsons deixa um conselho salutar a todo aquele que “*wants to take these texts seriously, I would recommend retiring for twenty-four hours with a diplomatic transcript of the papyrus only, and a supply of nourishing sandwiches, and trying to work out from scratch how the sur-*

*viving morsels might be constructed into continuous sense. Better still, begin with the photographs of the papyri themselves*” (Parsons 2001: 61).

De fato, em se fazendo o proposto, ou seja, eliminando-se todos os suplementos e levando-se em consideração a carga de incerteza que cada letra pontuada traz para o texto, resta-nos muito pouco sobre o que trabalhar. A partir daí, qualquer um seria obrigado a admitir que toda hipótese, por mais bem argumentada que possa parecer, não deixará de ser, no fim das contas, apenas uma hipótese ou mesmo menos que isso, se pensarmos nos graus de liberdade tomados para que se possa aceitar cada uma de suas premissas. Chocante como isto soe a alguns, o próprio texto editado do fragmento, aquele produzido por Parsons, é, em si mesmo, somente uma *hipótese de texto*, a primeiríssima, mas que já carrega a semente de uma incerteza, a qual, seguindo as inexoráveis leis da estatística, irá crescer em proporção geométrica cada vez que for usada como base para outro argumento.

Obviamente isso não significa que toda e qualquer tentativa de compreender o que o papiro nos deixou deva estar fadada ao fracasso, ou seja, de alguma forma, vã. O próprio processo de discussão de textos fragmentários mobiliza um tamanho *corpus* de conhecimento, dentre várias especialidades e entre tantos especialistas, que, se algum progresso não for feito, ou se pelo menos não pudermos assim avaliar a produção intelectual sobre um texto específico, pelos menos entenderemos melhor o próprio modo como lemos ou como deveríamos ler (ou não ler) novos fragmentos, que inevitavelmente surgirão; sem mencionar ainda possíveis avanços em áreas correlatas. A palavra chave aqui, no entanto, é cautela.

Ao contrário do que possa pensar Mace (2001: 203, *vide* “Postscript”), não há posições ou reconstruções privilegiadas ou mais plausíveis, senão aquelas centradas em sua própria autoridade e essas, de qualquer forma, dificilmente poderiam ser intituladas científicas. O progresso na área do estudo das lacunas, de seu silêncio, ainda está apenas em sua infância e promete ser um campo desafiador para nós que estamos mais acostumados a falar do que a ouvir. Avanços nessa área dificilmente poderão ser feitos através de tapetes de prolixidade que se estendam sobre os precipícios cavados pelo tempo e aqueles que assim se apressarem a ultrapassá-los certamente aí tombarão.

## ABSTRACT

This article intends to review and discuss the interpretative theories not only on the text of Fr. 22W<sup>2</sup> as well as on its occasion of performance. It will also try to propose new approaches for those problems not fully addressed by former discussions on the matter.

**Keywords:** Simonides; New Simonides; elegy; Ancient Greek Literature; 22W<sup>2</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> *The Oxyrrhynchus Papyri* vols. XXII e LIV, respectivamente.

<sup>2</sup> O escriba do P.Oxy. 2327 é o mesmo, segundo Lobel, do P.Oxy. 2430, uma coleção de fragmentos líricos, peãs e epinícios atribuídos a Simônides.

<sup>3</sup> Plut. *De Herod. Malign.* 42p. 872d + P.Oxy. 3965, fr. 5 e Estobeu 4.34.28 (*cod. S*) “Σιμωνίδου” + P. Oxy. 3965, fr. 26.

<sup>4</sup> P. Parsons (2001) acredita que um rolo seja uma cópia do outro. Iam Rutherford (2001) propõe que, ao invés de termos pedaços de uma coleção completa dos poemas de Simônides, é mais provável que ambos os papiros sejam partes de uma antologia contendo as peças mais populares na época, o que explicaria o grande número de sobreposições entre os textos.

<sup>5</sup> As sobreposições ocorrem entre o fr. 11W<sup>2</sup> no P.Oxy. 2327 e o 13W<sup>2</sup> no P.Oxy. 3965. Também no fr. 22W<sup>2</sup> entre o P.Oxy. 2327 fr. 3 + 2(a) col. ii + 4 e o fr. 27 no P.Oxy. 3965.

<sup>6</sup> Para uma discussão sincera e inteligente acerca dessa problemática, veja Parsons (2001: 55-64).

<sup>7</sup> Não discutirei aqui nos motivos que me fazem duvidar da junção entre os fr. 22-3 e 22-2b e o restante do fr. 22W<sup>2</sup>, pois o cunho paleográfico e papiroológico do argumento nos levaria longe demais.

<sup>8</sup> Simônides escreveu um treno por ocasião da morte de seu filho, como sabemos por intermédio de um discurso de Aristides *Or.* 21:2, p. 212 (ed. Keil): “ποίησ τὰυτὰ Σιμωνίδης θρηνήσει, τίς Πίνδαρος ποίον μέλος ἢ λόγον τοιοῦτον ἐξευρών; τίς χορός ἄξιον φθέγγεται τοιοῦτου πάθους; ποία δὲ Δύσηρις Θεσσαλή τοσοῦτο πένθος ἐπενθησεν ἐπ’Ἀντιόχῳ τελευτήσαντι;”

<sup>9</sup> West (1993: 13): “ἐγ[ώ] μετὰ παιδός *Echekratidas?* Perhaps rather an unspecified couching-companion”. Cf. fr. 27.5, Sol. 24.5; Anacreonte 42.3 f., 50. 13-20. Para uma discussão acerca do simpósio como ocasião de performance da elegia, veja Bowie (1986: 17).

<sup>10</sup> vv. 61ss

<sup>11</sup> Acerca da natureza do *propemptikón* e sua relação com a elegia greco-latina, veja Cairns (1972).

<sup>12</sup> West (1993: 2-3): “Simonides turned aside for a few moments to describe the voyage he personally would like to make”.

<sup>13</sup> Essa imagética do εἰς ἔσχατιήν parece ser comum em fantasias escapistas. Cf. nota 15. Ainda, dois fragmentos que lembram vividamente a viagem descrita por Simônides são os do *Gerioneis* de Estesícoro, 58 PMGF (P.Oxy. 2617, fr. 6) “διὰ κ[ύ]μαθ’ ἄλός βαθέας ἀφίκον- | το θ[ε]ῶν περικαλλέ[αν ν]ῆαρον | τ[ῆ]σθι Ἑσπερίδες π[α]ρχρ[ῆ]ύσαα δῶ- | μα]τ’ ἔχοντι” e o fr. 17:2-4 PMGF “ὄφρα δι’ ὠκεανοῖο περάσσας | ἀφίκοιτο” sc. Hélios, *apud* Mace (2001).

<sup>14</sup> Essas digressões são bastante comuns em *propemptika*, veja p. ex. Propércio VI, Horácio Ode III e etc. O caso de Propércio é interessante por traçar um paralelo com o fr. 22W<sup>2</sup> na medida em que o poeta dispõe-se a empreender uma viagem até o fim do mundo para acompanhar seu amigo, Cf. vv.1-4 “*Non ego nunc Hadriae vereor mare noscere tecum, | Tulle, neque Aegaeo ducere uela salo, | cum quo Rhiupaeos possim conscendere montis | ulteriusque domos uadere Memnonias*”. (“Não temo o mar Adriático contigo explorar | Túlio, nem guiar com vela pelo Egeu, | juntos poderíamos escalar o monte Ripeu | e ir além da casa de Memônia”).

<sup>15</sup> Mace (2001). Cf. Eurip. *Hipp.* 732ff. onde o coro deseja poder voar para a ilha das Hespérides, ou em *Bac.* 403ff, onde deseja poder voar para Chipre. Um paralelo interessante, acredito, é representado pelo *Epodo* 16 de Horácio: “*nos manet Oceanus circumuagus; arua, beata | petamus arua diuites et insulas, I reddit ubi Cererem tellus inarata quotannis | et imputata flore usque uinea, | germinat et nunquam fallentis termes oliuae, etc*”. (“A nós espera o Oceano circunvago; os campos| procuremos os campos e as ilhas dos bem-aventurados | onde todo ano o trigo à não arada terra volta | e a não podada flor da vinha germina | e nunca falta a oliva” etc.).

<sup>16</sup> Vide Alexiou, M. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. 2<sup>nd</sup>. Edition. Rowman & Littlefield, 2002 e Holst-Warhaft, G. *Dangerous Voices: Women’s laments and Greek Literature*. Routledge, 1992.

<sup>17</sup> Anotações, correções e mini-*scholia* eram bastante comuns em papiros literários e não-literários dessa época, sobre isso *vide* Kenyon (1970: 31ss). Estes dois papiros, em particular, apresentam várias outras anotações cujo significado não compreendemos, juntamente com pequenos *scholia* que lidam basicamente com variantes de pronúncia e que podem ser atribuídos aos comentadores do período romano Ápion e Nicanor (Rutherford 2001): P.Oxy. 2327: fr. 2a, 10 (21W<sup>2</sup>) – Ápion; fr. 19 (46W<sup>2</sup>) – Ápion, talvez também Nicanor; fr. 31 (6W<sup>2</sup>) – Ápion; P.Oxy. 3965: fr. 11W<sup>2</sup> – απN= Ápion e Nicanor; fr. 18 (64W<sup>2</sup>) – Ápion.).

<sup>18</sup> πολιφλοῖςβοιο aparece uma vez em Hesíodo, *Op.* 648. Seis vezes na *Iliada*, 1:34, 2:209, 6:347, 9:182, 13: 798, 23:59; duas vezes na *Odisséia*, 13:85, 13:220, e duas vezes nos *Hinos Homéricos*, *A Hermes*, 341 e *A Afrodita*, 64. Ainda em Archil. fr. 13.3; Nicandro *Ther.* 890; Nono *Dion.* 20:355, 24:103, 29:93, 42:59; AG 7.592.1, 9.398.1 sempre na mesma posição, após o terceiro dátilo. ἀπινέτοιο é empregado cinco vezes por Hesíodo *Theo.* 728, 737, 808, Fr. 150:35; cinco vezes na *Iliada* 1:316, 327, 14:204, 17:425, 24:752; cinco vezes novamente na *Odisséia* 1:72, 5:52, 6:226, 8: 49, 10:179; aparece também em Hipônax, fr. 128.4; Sólon fr. 13:19; Nono *Dion.* 1:94, 35:74, e sua posição varia entre imediatamente após o primeiro dátilo até a cesura feminina e imediatamente após o terceiro dátilo, como πολιφλοῖςβοιο.

<sup>19</sup> West (1993: 13), Parsons (1992: 49) “*ten to twenty lines verses might be lost in between*”.

<sup>20</sup> Parsons, *id. ibid.*, sugere  $\text{ἵσχυος ἄπορον}$ , mas como nota Mace (2001, 186) ἔνθα implica chegada em algum lugar.

<sup>21</sup> Como fica evidente, por exemplo, através do comentário do escoliasta de Píndaro à uma passagem da *Neméia* 4. 60b (*Schol. Pind. Nem 4. 60b – iii 75 Drachmann*):  $\text{δοκεῖ δὲ ταῦτα τείνειν εἰς Σιμωνίδην, ἔπει ἐκείνος παρ ἐκ βάσεισι χρῆσθαι εἴωθε}$ .

<sup>22</sup> Mace (2001: 187): “*One must wonder, though, whether the link between the voyage described in 1-4 and the speaker’s own was quite so arbitrary. Should not this first voyage de more directly relevant to the speaker’s wish – paradigmatic in some way?*”

<sup>23</sup> Horácio *Ode* III e também XXVII, onde um *propemptikon* alegórico é destinado à Galatéia.

<sup>24</sup> Lobel, *op. cit.* n 1, p. 75: “*Apparently περὰνα]ς should be expected*”.

<sup>25</sup> Contudo, em Hesíodo *Op.* 738 encontramos  $\text{περᾶν}$ , que poderia ser encaixado no fragmento.

<sup>26</sup> Como p. ex. Menelau, Aquiles, Peleu, Diomedes, Cadmo. Um escólio ático (849 PMG) afirma que Harmódio juntou-se a Aquiles e Diomedes na “Ilha dos Beatos”, sobre isso Brose (2008).

<sup>27</sup> Aparece ainda com o mesmo significado em Teógnis 1:153.

<sup>28</sup> Teógnis 1:250: “ $\text{σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ’ ἔδοκα σὺν οἷς ἀπείρονα πόντον | ποτήρηι, κατὰ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος | ῥήϊδις κτλ.}$ ”

<sup>29</sup> Baquilides, *Epinicio* 5:3 “ $\text{γνώσῃ μὲν [ἴ]οστεφάνων Μοικᾶν}$ ”. Cabe lembrar também que na *Epigrammata* temos outro exemplo *Epig.* 13.28.12 “ $\text{θεοῦ θ’ ἕκατι θῆκαν ἰοστεφάνων τε Μοικᾶν}$ ”. Outras ocorrências de  $\text{ἰοστεφανός}$  como epíteto para as Musas são: Teócrito *Syrinx* vv. 7, *Epigrammata* 15:21:7; *AG* 9:668:4, 15:21:7. Adicionalmente,  $\text{ἰοστεφανός}$  aparece como epíteto de Afrodita em *Teogonia* 2:1304, 2:1332, 2:1382; *Hino Homérico à Afrodita* vv. 618; de Perséfone em Baquilides *Ep.* 3:2; das Nereidas em Baquilides, *Ep.* 13:122; do filho de Eurídice, Arquêmoros, *Sim.* 48 PMG e das Graças na *AG* 8:127:2.

<sup>30</sup> West (1993:13) “*Simonides would take some songs with him. For the expression cf. [Sim.] fr. 11.23[W2] μελ]ίφρονα κ[όσμον ἀο]ιδῆς [ἔμετ]έρες, and Solon 1.2, Parm. B8 52, Pind Ol. 11.13 and fr. 194, Democr. B21, Orph. fr. 14*”.

<sup>31</sup> Pind. *Pit.* 3:72-6 “ $\text{εἰ κατέβαν ὑγίαιαν ἄγων χρυσέαν κῶ- | μόντ’ ἀέθλων Πυθίην αἴγλαν στεφάνοις, | τοὺς ἀριστέων Φερένικος ἔλεν Κίρρα ποτέ, | ἀστέρως οὐρανίον φαμί τηλαυ- | γέστερον κείνῳ φάος | ἐξικόμαν κε βαθὺν πόντον περὰ ναις}$ ”.

<sup>32</sup> Para Musas em contextos utópicos, *cf.* p. ex. Eur. *Bac.* 402-26.

<sup>33</sup> Embora lembre um ambiente idílico ou pastoril (em sua associação com ἔδρα) é quase sempre usado para referir-se à morada de deuses e ninfas, um precinto sagrado, *cf.* Homero (10 ocorrências com esse sentido): Com relação ao Olimpo, *Ilíada* 5:360, 5:367, 5:868, 8:466, 24:144, *Odisséia* 6:42; sobre Tebas, *Il.* 4:406, *Od.* 11:263; sobre Ítaca *Od.* 13:344; Lesbos, *Il.* 24:544. Nos *Hinos Homéricos*, temos as seguintes refe-

rências: sobre o Olimpo *A Démeter*, 341; *A Apolo*, 109; *A Hércules*, 157; sobre Lesbos, *A Apolo*, 37; sobre Delos, *A Apolo*, 51; referindo-se à Tebas, *A Apolo*, 225. Píndaro restringe o uso do termo somente para “recinto sagrado; morada dos deuses”.

<sup>34</sup> Ver. *Hist. Verd.*, 2:13

<sup>35</sup> Píndaro fr. 129:1 “τοῖσι λάμπει μὲν μένος ἀελίου”; *Ol.* 2:62 “ἄλιον ἔχοντες”. Aínda Aristófanes, *Rãs* 155 “φῶς κάλλιστον, ὥσπερ ενθάδε”; Virg. *Eneida*, 6. 637ss.

<sup>36</sup> *Odisséia* 6:44-5, acerca do Olimpo e, em 4:566, acerca dos Campos Elisios.

<sup>37</sup> A esse respeito ver Sim. 541PMG; Pínd. *Ol.* 2:122ss.

<sup>38</sup> Teócrito 16:42-7; Quint. *Inst. Orat.* 11:2:11-16; Sim 542 PMG (Plat. *Prot.* 339a-346d); Estrabão, *Geo.* 9:5:20; Polux, *Vocabulário*, 5:47.

<sup>39</sup> Quint. *Inst. Orat.* 11:2:11-16.

<sup>40</sup> Aristides *Or.* 21:2.

<sup>41</sup> Aristides *id. ibid.* e Anacreonte *Epig.* XIII e VII (Page).

<sup>42</sup> Pínd. fr. 108 (1947).

<sup>43</sup> Mace (2001: 200). Mas, desse ponto de vista, o que seria mais adequado: manifestar desejo sexual pelo pai morto ou pelo filho herdeiro? Frente a nossa ignorância sobre as regras de decoro da Tessália antiga, não vejo o propósito desse argumento, que desautoriza uma especulação por meio de outra.

<sup>44</sup> Arquil. 196a:42-4 (West, IEG<sup>2</sup> 1992: 77).

<sup>45</sup> Para banquetes funéreos na literatura grega, vide Vermeule, E. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley: 1979, p. 72-4.

<sup>46</sup> Hes. *Teog.* 910-11.

<sup>47</sup> Vide também Dover (1993: 60): “*It is to be presumed that the paradise enjoyed by the initiates is exempt from toil, fatigue, pain, sickness, sorrow, and fear*”.

<sup>48</sup> Luciano, *AP* 10:9:408 “οὐδὲ παρειάων ἔκτανύσεις ῥυτίδας”, cf. também o paralelo com Marcial 3:43, Nicárco 10:9:398 e Macedônio Hípato 10:9:374.

<sup>49</sup> Ateneu 13:611a cita um certo Camaleão, que teria escrito um tratado sobre Simônides. Duas entradas no Suda (Π72 e T1115) falam, respectivamente, de dois comentadores antigos (Palafatos e Trifon) que teriam escrito uma *Introdução à Simônides* e um *Tratado sobre os Dialeto em Homero, Simônides, Píndaro, Alcman e outros Poetas Líricos*.

<sup>50</sup> Seguido por Mace (2001), Yatromanolakis (2001).

<sup>51</sup> Bernsdorff, *id. ibid.*: “*Bei der von Parsons erwogenen und von West in den Text aufgenommenen Junktur λευκας φαρκιδας stellt sich die bislang noch nicht aufgeworfene Frage, was mit “weissen Runzeln” eigentlich gemeint ist. Die geläufige Verbindung von “Weiss” und “Alter” (...) basiert auf Eindruck des weissen Haars (...). An der forligenden Stelle aber muss es um die Farbe der (synedochische durch die Runzeln vertretenen) Haut gehen: der Greis, wegen seiner Körperschwäche unbeweglich und daher weniger als der jüngere Mann der Sonne ausgesetzt, besitzt eine blasse Hautfarb. Bestätigung findet diese Auffassung durch den Vergleich mit einer behüm-*

ten homerischen Verjüngsszene, die Parsons und West nicht heranziehen (II 174b-175), Athene verwandelt Odysseus aus der Gestalt eines alten Bettlers zurück”.

<sup>52</sup> *Od.* 13:429ss.

<sup>53</sup> Hes. *Teog.* 270; *Odisséia*, 13:96.

<sup>54</sup> Sânscrito “bhavi”?

<sup>55</sup> Bernsdorff, *op. cit.* n. 51.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTOL, K. “Between Loyalty and Treachery: P. Oxy 2327 fr 1 + 2(a) col. i = Simondies 21 West2 – Some Reconsiderations”. *ZPE*, 126, 1999. pp. 26-28

BERGK, T. *Poetae Lyrici Graeci*. Leipzig: Teubner, 1914.

BERNSDORFF, H. Zu Simonides fr. 22 West2. *ZPE*, 114, 1996. pp. 24-26.

BOEDECKER, D. *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

BOWIE, E. L. Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival. *JHS*, 106, 1986. pp. 13-35.

\_\_\_\_\_. The Early Greek Elegy: Symposium and Public Festival. *JHS*, 56, 1986. p. 13ss.

BROSE, R. de. *Os Fragmentos Atenienses de Simônides: Um estudo das fontes epigráficas anteriores a 480 a.C.* São Paulo: DLCV-FFLCH, USP, 2008.

CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric III: Stesichorus, Ibycus, Simonides and others*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots* (Vol. I e II). Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

DOVER, K. J. *Aristophanes' Frogs*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

ELLENDT, F. *Lexicon Sophocleum* (2nd ed.). Berlin: Verlag, 1986.

HORACE. *The Odes and Epodes*. (G. P. Good, Ed.) Cambridge: Harvard University Press (The Loeb Classical Library), 1983.

- HUNTER, R. The Poet Unleaved: Simonides and Callimachus. In: D. Boedecker, & D. Sider, *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire* (pp. 242-54). Oxford: Oxford University Press, 2001.
- KENYON, F. G. *The palaeography of Greek Papyri*. Chicago: Argonaut Inc. Publishers, 1970.
- LLOYD-JONES, H. Notes on the New Simonides. *ZPE*, 101, 1994, pp. 1-3.
- MACE, S. Utopian and Erotic Fusion in a New Elegy by Simonides. In: D. Boedecker, & D. Sider, *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire* (pp. 185-207). Oxford: Oxford University Press, 2001.
- MALLORY, J.P. & ADAMS, D. Q. *The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MOLYNEUX, J. H. *Simonides: A Historical Study*. Illinois: Bolchazy-Carducci, 1992.
- PAGE, D. L. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- PARSONS, P. "These Fragments we have Shored Against our Ruin". In: D. Boedecker, & D. Sider, *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2001. pp. 55-64.
- \_\_\_\_\_. *The Oxyrhynchus Papyri: 3965: Simonides, Elegies* (Vol. 59). Oxyrhynchus Exploration Society, 1992.
- PÍNDARO. *Pindari Carmina cum Fragmentis* (2nd Edition, reprinted 1954 ed.). (C. M. Bowra, Ed.) Oxford: Oxford University Press, 1947.
- ROSEHER, W. H. *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. Hildsheim, 1965.
- RUTHERFORD, I. The New Simonides: Towards a Commentary. In: D. Boedecker, & D. Sider, *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2001. pp. 33-54.
- SCHUBART, W. *Griechische Palaeographie*. München: Verlagsbuchhandlung, 1925.

- SIDER, D. Fragments 1-22 w2: Text, Apparatus Criticus, and Translation. In: D. Boedeker, & D. Sider, *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2001. pp. 13-33.
- WEST, M. L. *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Canatati* (1st ed.). Oxford: Oxford University Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*. (Editio Altera, aucta atque emendata, Vol. I and II). (M. L. West, Ed.) Oxford, England: Clarendon Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. Simonides Redivivus. *ZPE*, 98, 1993. pp. 1-4.
- YATROMANOLAKIS, D. To Sing or To Mourn: A Reappraisal of Simonides 22W<sup>2</sup>. In: D. Boedeker, & D. Sider, *The New Simonides: Contexts of Praise and Desire*. Oxford: Oxford University Press, 2001. pp. 208-224.

# O “EXÍLIO” DE MARCIAL: UMA LEITURA INTERTEXTUAL DO LIVRO 3 DOS *EPIGRAMAS*

Robson Tadeu Cesila

---

## RESUMO

Pretende-se, neste artigo, mostrar como as alusões às obras ovidianas de exílio presentes nos epigramas iniciais do livro 3 de Marcial (século I d.C.) contribuem para enriquecer a leitura desses epigramas, construindo para o epigramatista uma imagem de “poeta exilado” baseada naquela que Ovídio constrói para si nos *Tristia* e nas *Epistulae ex Ponto*.

**Palavras-chave:** Marcial; epigrama; intertextualidade; Ovídio; poesia de exílio.

A biografia do poeta Marcial (c. 38 d.C. – c. 104) que é largamente aceita – embora baseada em dados dos próprios poemas, em que pese a credibilidade apenas relativa dos dados neles presentes – aponta para dois períodos relativamente longos nos quais o poeta esteve ausente de Roma, depois de ter ali chegado em 64 d.C., ano do grande incêndio ocorrido sob o governo de Nero.<sup>1</sup> O primeiro deles teria sido em 87 d.C., quando o poeta se retirara para Fórum de Cornélio (atual Ímola, na Itália), localidade à beira da via Emília, na Gália Cisalpina, ao sul do rio Pó, perto de Ravena e de Bonônia, as atuais Ravena e Bolonha (SULLIVAN, 1991: 30). O segundo – e definitivo – teria sido por volta de 98 d.C., quando Marcial deixou Roma para voltar à sua terra natal, BÍlbilis, na Hispânia Tarraconense, próxima a Caesaraugusta (atual Saragoça). Em BÍlbilis, o poeta ficaria até sua morte, por volta do ano de 104.<sup>2</sup>

Dois dos livros de Marcial vieram a público durante cada um desses períodos: o livro 3, em 87, e o livro 12, em 101 ou 102 d.C., os dois únicos, aliás, que não foram escritos e publicados durante a permanência do autor em Roma. Curiosamente, os epigramas iniciais desses dois volumes são repletos de ecos ovidianos, retomados da poesia de exílio do poeta augustano. Pretendo mostrar, através da leitura intertextual desse grupo de epigramas, que Marcial, tomando como ponto de partida o fato de que se encontra, tal qual o poeta dos *Tristes* e das *Cartas do Ponto*, fora da capital do Império, busca construir sua própria figura, nos livros

3 e 12, como um exilado, tal qual o Ovídio das obras citadas.<sup>3</sup> Trata-se, evidentemente, de uma imagem textual, patente sobretudo nos epigramas iniciais dos dois livros e sem a ênfase e a “dramaticidade”, como se verá, das obras de exílio ovidianas. Mesmo porque o exílio de Marcial é “exílio”, é uma figura, baseada no simples fato de que o poeta está em terra “estrangeira” em relação a Roma; Marcial nunca foi exilado, ao contrário de Ovídio, cujo exílio é sem dúvida um fato real, ainda que os *Tristitia* e as *Epistulae ex Ponto* sejam construtos poéticos e a maior parte de suas informações deva, portanto, ser lida como tal, ou seja, apenas como “verdade” poética.

Dado o espaço limitado de que aqui disponho, será desenvolvida, neste trabalho, apenas a leitura intertextual<sup>4</sup> do livro 3 dos *Epigramas*, ficando a do livro 12 reservada a um artigo futuro.<sup>5</sup>

Como adverte Sullivan (1991, p. 32), a estada de Marcial em Fórum de Cornélio e nos seus arredores não fora diferente das freqüentes temporadas que o poeta passava junto a amigos ricos em suas casas de campo,<sup>6</sup> a não ser pela duração maior, longa o suficiente para a escritura e publicação de um livro. As razões exatas desse retiro maior do poeta são desconhecidas, mas podem ser formuladas algumas hipóteses (cf. SULLIVAN, *ibid.*, p. 30-31), como um convite de algum amigo ou patrono que possuía propriedades na região, talvez Camônio Rufo, natural de Bonônia, com quem poderia ser identificado o *Rufus* mencionado em 3.97, 3.82 e 3.94, ou Faustino (3.2, 3.25 e 3.58), o primeiro a quem o livro é dedicado (ver *infra* 3.2), ainda que a sua vila, mencionada em 3.58, ficasse em Baias, no litoral da Campânia. Acrescento uma outra hipótese, esta baseada no epigrama 3.4, a de que o poeta se retirara de Roma em razão das pesadas e incômodas obrigações a que estava sujeito como cliente. Com efeito, embora as queixas contra tal situação sejam um *tópos* de toda a obra de Marcial (vejam-se 1.107, 10.58, 10.70, 10.74, 11.24 etc.), chama a atenção a sua recorrência no livro 3, em que estão presentes nos epigramas 7, 14, 30, 36, 38, 46, 60 e 62. De qualquer forma, as causas reais da ida e considerável permanência de Marcial em Fórum de Cornélio não importam tanto para minhas análises, que pretendem mostrar apenas como o poeta se constrói, em seu livro 3, como um “exilado” ovidiano. Basta-me o fato de que ele foi para uma região – a Gália Cisalpina – que, embora, à época de Marcial, já tivesse recebido a cidadania romana há muito tempo, ficara marcada, na história e na memória dos

romanos, como o local de onde haviam saído os – na ótica romana – bárbaros que chegaram a saquear, em cerca de 387 d.C., a cidade de Roma. Os textos de Marcial que vamos examinar parecem assumir essa idéia de um “passado bárbaro” para a região, o que favorece o confronto poético com a Tomos para a qual Ovídio fora mandado em exílio.

Assim, examinarei quatro dos cinco epigramas iniciais do livro: 1, 2, 4 e 5. Como se vê, as alusões de que tratarei ocorrem nos poemas de abertura, locais marcados, de maior visibilidade nos livros. E muitos dos poemas aludidos são, também eles, de abertura: *Pont.* 1.1, *Tr.* 1.1 e 3.1. Como observou Conte (1986, p. 70), há um “poder alusivo” nas posições iniciais: “a abertura de uma obra ostenta uma posição dominante na composição porque é particularmente memorável e *citável*” (grifo do autor).<sup>7</sup> Começemos pelo epigrama 3.1 de Marcial:

3.1  
*Hoc tibi quidquid id est longinquis mittit ab oris*  
*Gallia Romanae nomine dicta togae.*  
*Hunc legis et laudas librum fortasse priorem:*  
*illa uel haec mea sunt, quae meliora putas.*  
*Plus sane placeat domina qui natus in urbe est: 5*  
*debet enim Gallum uincere uerna liber.*

De longe manda-te este livrinho qualquer  
a Gália a quem dá nome a toga ausônia.  
Talvez, o lendo, louves o livro anterior:  
prefiras um ou o outro, ambos são meus.  
Mais agrade o nascido – é justo – na Urbe-Mãe: 5  
vença o livro vernáculo o gaulês.

Ovídio assim principiara a primeira carta-poema das *Epistulae ex Ponto*, dirigida a seu amigo Bruto, a quem encarrega da divulgação, em Roma, da coleção formada pelos atuais livros 1-3 da obra (VEGA, 2000: 2):

**Pont. 1.1.1-4**  
*Naso Tomitanae iam non nouus incola terrae*  
*hoc tibi de Getico litore mittit opus.*  
*Si uacat, hospitio peregrinos, Brute, libellos*  
*excipe, dumque aliquo, quolibet abde loco.*

Nasão, habitante já não novo da terra tomitana,  
de gético litoral esta obra te envia.  
Se tiveres tempo, Bruto, hospeda estes livrinhos peregrinos  
e aparta-os em um lugar qualquer, desde que em algum.

Os primeiros índices intertextuais são a própria posição dos poemas na abertura dos livros, o fato de que tais poemas estão dedicando livros e o uso do mesmo metro (o dístico elegíaco), semelhanças que nos chamam a atenção para outros marcadores alusivos presentes. Note-se que o primeiro verso de Marcial retoma muito do verso 2 de Ovídio,<sup>8</sup> inclusive na disposição sintática e métrico-rítmica dos termos no verso, ainda que o de Marcial seja um hexâmetro e o de Ovídio, um pentâmetro: *hōc tībī* forma, nos dois casos, o dátilo inicial, e as duas sílabas de *mīttīt*, penúltima palavra nos dois versos, participam de outro dátilo no penúltimo pé de ambos (*mīttīt āb/ ōrīs* em Marcial, *mīttīt ō/pūs* em Ovídio). Além disso, há a locução adverbial indicadora da procedência do livro, que vem de terras bárbaras, distantes: o de Ovídio, “do litoral gético” (*de Getico litore*),<sup>9</sup> o de Marcial, “de regiões distantes” (*longinquis... ab oris*), estas especificadas no verso 2 pela perífrase *Gallia Romanae nomine dicta toga*, “a Gália chamada com o nome da toga romana”, ou seja, a *Gallia Togata* (“Gália de toga”), em referência à sua forte aculturação e conseqüente assimilação da cultura romana.<sup>10</sup> Os termos usados, por Marcial, na locução, bem como a sua disposição no verso, diferem dos termos e disposição no verso ovidiano; porém, note-se que *oris*, de Marcial, está contido na porção final da palavra *litore* de Ovídio.

Nos versos seguintes do poema, Ovídio pede a Bruto que coloque, no lugar dos três livros da *Ars Amatoria*, os três livrinhos (das *Epistulae ex Ponto*) que ora lhe envia (vv. 11-12) e fala sobre o conteúdo destes últimos, que não tratam do amor (vv. 13-14). Em seguida, o poeta compara a presente obra com a anterior, os *Tristes*:

**Pont. 1.1.15-22**

*Inuenies, quamuis non est miserabilis index,* 15  
*non minus hoc illo triste quod ante dedi.*

*Rebus idem, titulo differt, et epistula cui sit*  
*non occultato nomine missa docet.*

*Nec uos hoc uultis, sed nec prohibere potestis* 20  
*Musaque ad inuitos officiosa uenit.*

*Quidquid id est, adiunge meis; nihil impedit ortos*  
*exule seruatis legibus Vrbe frui.*

Perceberás que, embora não tenha um título infeliz, 15  
 este não é menos triste que o que antes escrevi.

O tema é o mesmo, só difere no título, e a carta indica  
 a quem é destinada, sem ocultar seu nome.

Vós não o desejais, mas também não podeis proibi-lo,  
e a vós, contrariados, a minha Musa chega diligente. 20  
Seja isto o que for, junta aos meus: nada veda, aos filhos  
de um exilado, fruir da Urbe, se as leis respeitam.

Apesar do título *Epistulae ex Ponto* não transmitir a mesma tristeza do título dos *Tristia*, o tema é o mesmo, diz Ovídio, e o conteúdo é tão triste quanto o desta última. A diferença é que agora, para o descontentamento dos destinatários (vv. 19-20), seus nomes são revelados, o que não ocorria nos *Tristes*. E o poeta pede, nos versos 21-22, que Bruto coloque seus livrinhos, sejam eles como forem (*quidquid id est*), junto de suas outras obras, pois, mesmo sendo filhos de um desterrado (*exule*), são respeitadores das leis (diferentemente da *Ars Amatoria*) e, portanto, têm o direito de usufruir da cidade.

Note-se que a expressão depreciativa *quidquid id est* do verso 21 de Ovídio fora emprestada também por Marcial logo no primeiro verso de 3.1. E há ainda uma retomada temática: Marcial, em 3.1, também fala de seu livro imediatamente anterior, provavelmente o livro 2 (*librum... priorem*, v. 3), que o leitor talvez preferiria, já que fora escrito em Roma (*domina... in urbe*, v. 5), enquanto o livro 3 é enviado de terras distantes e bárbaras. Assim, se as duas obras de Ovídio são semelhantes por causa de sua temática (ambas são “tristes”), os livros 2 e 3 de Marcial, apesar da diferença qualitativa que o poeta diz reconhecer entre eles (vv. 3-6), também possuem, segundo o epigramatista, uma semelhança: são ambos do mesmo autor (v. 4).

O tom depreciativo com que Ovídio trata os livrinhos que envia, presente nos versos 4 (qualquer lugar serve para os livrinhos, desde que eles tenham um lugar), 19-20 (são indesejados e incômodos aos seus destinatários) e 21-22 (são uma coisa qualquer, de cujo valor não se tem certeza – *quidquid id est* – e filhos de um exilado), é também retomado por Marcial para caracterizar o livro que é dedicado em 3.1: seu valor é duvidoso (*hoc... quidquid id est*, v. 1) e o leitor considerará melhor o livro anterior (vv. 3-4), que agradará mais (v. 5). E este tom está relacionado, em ambos os poemas, com a construção da imagem do poeta exilado e do livro que é enviado do exílio. Em Ovídio, tem-se, já no verso 3, a caracterização dos livrinhos como *peregrinos*, “forasteiros”, “peregrinos”, os quais são enviados por seu autor a partir de Tomos, do litoral dos getas (vv. 1-2); são, portanto, nascidos de um exilado (*ortos/ exule*, vv. 21-2).

Em Marcial, é a própria Gália Togata quem, de plagas longínquas (vv. 1-2), envia o livro 3 ao leitor, e o próprio poeta concorda que o livro escrito em Roma (*domina... natus in urbe*) agrade mais (v. 5) e que supere o livro escrito na Gália (*Gallum*, v. 6). Os livros que vêm do exílio carregam consigo as marcas negativas dessa situação. Pode-se pensar aqui no tropo do declínio poético de que tratou Hinds (1998, p. 89-90). Segundo este autor, a idéia de declínio da qualidade poética, motivada pela decadência da criatividade do poeta em terra bárbara, em que não tem leitores adequados nem fontes bibliográficas, e em que perde aos poucos sua saúde física e mental, é peculiar às obras de exílio de Ovídio, que são, portanto, textos fundadores, na literatura, desse tropo do declínio poético.<sup>11</sup> Marcial, a nosso ver, retoma sutilmente, no poema de abertura do livro 3, esse tropo ovidiano, embora esse mesmo efeito de leitura possa ser mais ricamente explorado no livro 12. O epigramatista apresenta figuradamente o livro 3, composto em terras estrangeiras, como “declinante” em relação ao livro anterior, escrito na capital do Império.

Passemos agora ao epigrama 3.2 de Marcial. Alguns elementos nele presentes, como a deliberação inicial quanto a quem deve ser dedicado o livro, a tópica da vil destinação a ser reservada aos livros contendo poesia de má qualidade e a descrição material do livro de poemas, permitem falar em intertextualidade com os poemas 1, 22 e 95 de Catulo.<sup>12</sup> Porém, este último elemento – a descrição material do volume – indica ricas alusões também com a elegia 1.1 do *Tristia* de Ovídio.<sup>13</sup> Vejamos o epigrama e, em seguida, os versos iniciais da elegia:

3.2

*Cuius uis fieri, libelle, munus?  
Festina tibi uindicem parare,  
ne nigram cito raptus in culinam  
cordylas madida tegas papyro  
uel turis piperisue sis cucullus. 5  
Faustini fugis in sinum? sapisti.  
Cedro nunc licet ambules perunctus  
et frontis gemino decens honore  
pictis luxurieris umbilicis,  
et te purpura delicata uelet, 10  
et cocco rubeat superbus index.  
Illo uindice nec Probum timeto.*

Pra quem queres ser, livrinho, um presente?  
Apressa-te a obter pra ti um padrinho,  
ou, cedo arrojado à escura cozinha,  
úmida ainda a folha, embrulho de atuns  
serás, ou de incenso e piper cartucho.  
Foges ao seio de Faustino, esperto?  
Passear então podes, grasso de cedro,  
com as duas frentes, belo, adornadas,  
coloridos exibindo os cilindros;  
delicada então recubra-te a púrpura  
e enrubesça em grã, soberbo, o teu título.  
Com esse protetor, não temas nem Probo!

**Tr. 1.1.1-14**

*Parue – nec inuideo – sine me, liber, ibis in Urbem:  
Ei mihi! quo domino non licet ire tuo.  
Vade, sed incultus, qualem decet exsulis esse;  
Infelix, habitum temporis huius habe!  
Nec te purpureo uelent uaccinia fuco – 5  
Non est conueniens luctibus ille color –  
Nec titulus minio, nec cedro charta notetur;  
Candida nec nigra cornua fronte geras!  
Felices ornent haec instrumenta libellos:  
Fortunae memorem te decet esse meae. 10  
Nec fragili geminae poliantur pumice frontes,  
Hirsutus sparsis ut uideare comis.  
Neue liturarum pudeat! qui uiderit illas,  
De lacrimis factas sentiet esse meis.*

Ó meu pequeno livro – e não invejo – irás a Roma sem mim:  
Aonde, ai de mim!, a teu senhor não é permitido ir.  
Vai, mas sem ornatos como convém ser o de um exilado.  
Infeliz, exhibe o aspecto desta presente situação.  
Nem as violetas roxas te cubram de púrpura – 5  
Não combina com lutos tal cor –  
Nem o título de vermelho seja adornado nem de cedro, o papel,  
Nem leves cornos brancos com uma frente negra!  
Que esses ornatos embelezem livros alegres:  
A ti, convém a lembrança da minha sorte. 10  
Nem as duas frentes sejam polidas pela frágil pedra-pomes,  
Para que te vejam hirsuto, de cabelos desalinhados.  
E não tenhas vergonha dos borrões! Quem os vir,  
Perceberá serem feitos por minhas lágrimas.<sup>14</sup>

A descrição material do livro de Marcial, que compreende os versos 7-11 de 3.2, retomou, sem dúvida, elementos formais desse trecho de Ovídio. Em 3.2.10, *te purpura... uelet* evoca o *te purpureo uelent* do verso 5 de Ovídio, embora, em Marcial, a *purpura* seja o sujeito do verbo *uelet*, que está, portanto, no singular, enquanto que, em Ovídio, *purpureo* seja adjetivo que qualifica *fuco* (“tintura”), no sintagma adverbial “com a tintura púrpura”<sup>15</sup>. O sujeito de *uelent*, em Ovídio, é *uaccinia*, plural de *uaccinium*, que designava um arbusto de que era extraído um corante púrpura mais barato que aquele proveniente de moluscos.<sup>16</sup> Note-se que as palavras *te purpura* ocupam, no hendecassílabo falécio de Marcial, exatamente os mesmos pés – o espondeu e o dátilo iniciais – que *te purpureo* ocupam no hexâmetro de Ovídio: *ēt tē/ pūrūrā/* (Marcial), *nēc tē/ pūrūrē/ō* (Ovídio). Nos dois casos há conjunções iniciando o verso, mas que se opõem: Marcial diz “que te cubra a delicada púrpura”; Ovídio, “e que *não* te cubram as murtas com a tintura púrpura” (depois se verão as implicações dessa diferença). A aliteração em [u] semivogal de Ovídio (*Velent Vaccinia*) não foi, pois, retomada por Marcial, mas é difícil não notar o jogo aliterativo em [t] do verso do epigramatista (*eT Te purpura delicaTa ueleT*).

No verso 7 de Ovídio, tem-se a menção do título da obra, em vermelho, e do tratamento do verso da folha de papiro com óleo de cedro, processos que podem ser encontrados também em Marcial, mas em versos separados (7 e 11). No verso 7 do epigrama, há a retomada da mesma palavra no mesmo caso (*cedro*) e da aliteração em [k] (*neC Cedro Charta* em Ovídio, *Cedro nunC liCet... perunCtus* em Marcial). No verso 11, a retomada é semântica: *index* evoca *titulus*; *coccum* (por metonímia, a tintura vermelha extraída do inseto de mesmo nome<sup>17</sup>) e *rubeat* evocam *minius*, substância de que se extraía um pigmento vermelho vivo.<sup>18</sup> Mas note-se também a mesma estrutura sintático-morfológica, com *index/ titulus* no caso nominativo e *cocco/ minio* no ablativo.

No verso 8, Marcial retoma o 11 de Ovídio, em que este diz a seu livro que ele não deve ter suas duas extremidades (*gemmae... frontes*) polidas pela pedra-pomes. Marcial diz que seu livro está elegante (*decens*) com o duplo enfeite (*gemino... honore*) da frente (*frontis*). Difícil dizer se o processo ao qual o epigramatista se refere aqui é o mesmo referido por Ovídio, mas a retomada das palavras deste nos leva a pensar afirmativamente: Marcial também estaria, então, falando do tratamento das ex-

tremidades do rolo com pedra-pomes. Note-se, ademais, que, apesar de o substantivo *frons* ocupar locais diferentes nos versos dos dois autores, *gēmīnō* e *gēmīnāe* estão nos mesmos pés poéticos, mesmo com a diferença dos esquemas métricos: as duas primeiras sílabas, breves, compõem um dátilo no segundo pé, e a sílaba final, longa, inicia o terceiro pé (dátilo em Ovídio, troqueu em Marcial). O epigramatista parece ter também tentado manter um termo iniciado por consoante [f] no início do verso (*et Frontis*), evocando o *nec Fragili* do início do verso ovidiano.

O único verso da descrição do livro em Marcial que pode não ter sido retomado de Ovídio é o nono, mas, se entendermos os *umbilici* de Marcial não como os cilindros dos rolos, mas como os enfeites das extremidades do cilindro, o verso 8 de Ovídio, que fala dos *cornua*, pode ter sido o que inspirou o verso 9 do epigramatista.<sup>19</sup>

Vê-se, portanto, que os elementos descritivos de Ovídio foram retomados um a um por Marcial, que condensou o motivo em cinco versos (em Ovídio, eram dez). Porém, enquanto Ovídio diz a seu livro para ir a Roma sem qualquer ornamento ou tratamento, como convém a um exilado (*qualem decet exsulis esse*, v. 3), listando um a um esses tratamentos e justificando o porquê de não serem pertinentes, Marcial diz a seu livrinho que, após ter corrido para o seio de Faustino,<sup>20</sup> tem a autorização e todo o direito de exibir seu acabamento fino e elegante. O efeito proporcionado, no texto de Marcial, pelas alusões a Ovídio, é, portanto, de contraste em relação ao poema ovidiano. O livro de Ovídio deve apresentar fisicamente as marcas do exílio e a tristeza de seu senhor exilado;<sup>21</sup> o de Marcial é festivo, porque encontrou um patrono que o protegerá dos críticos e do destino cruel como embalagem ou papel de embrulho na cozinha. A dramaticidade “trágica” dos versos ovidianos – eles abrem o primeiro poema do primeiro livro escrito e enviado, por seu autor, a partir do exílio – é trazida, por Marcial, para um contexto de jocosidade (patente no motivo da destinação do livro ruim na cozinha), onde perde essa “tragicidade” e assume um tom leve e brejeiro adequado à construção da homenagem do amigo e patrono a quem o livro está sendo dedicado.

Embora o livrinho de Marcial também seja enviado a partir de terras distantes (o poeta está na Gália Cisalpina, não nos esqueçamos), nem ele nem seu autor se encontram na posição infeliz de Ovídio. Os primeiros versos já demonstram a diferença: o livro de Marcial será um presente (*munus*) a um amigo; o de Ovídio irá a Roma porque lá seu autor está

proibido de ir. E, se Ovídio negara a seus livrinhos mesmo os tratamentos comuns e triviais que eram dados a todos os livros (óleo de cedro no verso da folha de papiro e raspagem das rebarbas com pedra-pomes), Marcial descreve o seu com as características de livro de luxo (presença do cilindro, enfeites nas extremidades do mesmo e capa de pergaminho pintada de púrpura). O livro *infelix* de Ovídio não terá capa pintada de púrpura, mesmo que seja a tintura púrpura mais barata, extraída de plantas e não do múrex (v. 5), e deverá se apresentar hirsuto, com os cabelos desalinhados, signo de abandono e luto (v. 12). Não é à toa que o único elemento descritivo do livro de Ovídio que Marcial não retoma são os borrões causados pelas lágrimas (vv. 13-14): não conviriam a um livro feliz e orgulhoso (*soberbus*, v. 11) de sua condição.

A construção desse efeito de contraste gerado pelas descrições dos dois livros está diretamente relacionada a outro marcador alusivo presente no texto de Marcial e que o liga ao de Ovídio: a repetição da conjunção *et* no início de três versos diferentes que trazem, todos eles, algum elemento descritivo do livro: v. 8, que fala do tratamento com a pedra-pomes, v. 10, sobre a capa pintada de púrpura, e v. 11, sobre o título em vermelho. O uso dessa conjunção alude ao uso ovidiano da conjunção *nec* para iniciar, no trecho, todas as unidades de frase que apresentam descrições do livro: no verso 5, sobre a capa pintada de púrpura; no verso 7 (duas vezes), sobre o título em vermelho e o tratamento com óleo de cedro; no verso 8, sobre os ornamentos das extremidades do cilindro; e no 11, sobre a raspagem com a pedra-pomes. Trata-se de um caso de alusão por paralelismo, mais especificamente de anáfora alusiva,<sup>22</sup> que vem se somar aos outros marcadores alusivos presentes em todo o trecho. Marcial imita a repetição do conectivo em início de unidade frasal, mas inverte a natureza da conexão, trocando *nec* por *et*. Afinal, o livro de Marcial *deve* se apresentar e se exibir com as marcas de seu acabamento fino; o de Ovídio *não deve* ter essas características, inadequadas a um livro infeliz que vem do exílio. Note-se que o *nec* de Ovídio vai enfatizando, à medida em que vai surgindo no início das várias unidades, essa necessidade de uma imagem decadente e triste do livro ao se apresentar em Roma; Marcial reconstrói esse efeito enfático com a repetição do *et*, porém reforçando, ao contrário, o direito e a conveniência de seu livro em ostentar seu belo acabamento.

Vejamos agora o epigrama 3.4, em que, como já apontou Zingerle (1877, p. 27), há alusões a *Tr.* 1.1 e 3.7<sup>23</sup>. Marcial se dirige a seu livro, que está partindo de Fórum de Cornélio para Roma (v. 1), e lhe dá instruções a respeito das respostas a serem dadas a quem perguntar pelo poeta:

3.4

*Romam uade, liber: si, ueneris unde, requiret,  
Aemiliae dices de regione uiae;  
si, quibus in terris, qua simus in urbe, rogabit,  
Corneli referas me licet esse Foro.*

*Cur absim, quaeret; breuiter tu multa fatere:* 5

“Non poterat uanae taedia ferre togae.”

“Quando uenit?” *dicet; tu respondeto: “Poeta  
exierat: ueniet, cum citharoedus erit.”*

Vai, livro, a Roma; de onde vens, se perguntarem,  
dirás que da região da via Emília;  
se em que terras, em que urbe me encontro indagarem,  
fales que estou no Fórum de Cornélio.

“Por que a ausência?”, dirão; sucinto, conta tudo: 5

“Não suportou da ingrata toga as mágoas.”

“Quando volta?”, te irão questionar; tu, responde:

“Poeta partiu, só volta citaredo.”

Esse epigrama dialoga com os seguintes versos de *Tr.* 1.1, sobretudo 15-19:

***Tr.* 1.1.15-24**

*Vade, liber, uerbisque meis loca grata saluta!* 15

*Contingam certe quo licet illa pede.*

*Si quis, ut in populo, nostri non inmemor illi,*

*Si quis, qui, quid agam, forte requirat, erit,*

*Viuere me dices, saluum tamen esse negabis,*

*Id quoque, quod uiuam, munus habere dei.* 20

*Atque ita tu tacitus – quaerenti plura legendum –*

*Ne quae non opus est forte loquere caue!*

*Protinus admonitus repetet mea crimina lector*

*Et peragar populi publicus ore reus.*

Vai, livro, e saúda com minhas palavras os lugares que me são caros! 15

Tocá-los-ei, indubitavelmente, pelo pé que me é permitido.

Se lá existir alguém, em meio a tanta gente, que se lembre de mim,

Se por acaso alguém quiser saber o que estou fazendo,

Dirás que vivo, que esteja bem, todavia, negarás,

E até mesmo isso, o fato de viver, é dádiva de um deus. 20

E então tu, silencioso – deve ler quem procura saber mais –  
Acautela-te de falar casualmente o que não é necessário!  
Imediatamente, advertido, o leitor recordará meus crimes  
E serei condenado como réu público pela boca do povo.<sup>24</sup>

O livro de Ovídio recebe a incumbência de ir a Roma saudar os locais que são caros a seu autor (v. 15).<sup>25</sup> Nesses locais, há, evidentemente, a chance de alguém se lembrar do poeta exilado e de pedir notícias dele (vv. 17-18), ao que o livro deve responder que Ovídio, embora esteja vivo, não está bem (v. 19), e que, se conserva ainda sua vida, deve-o a um deus (Augusto). Veja-se que Marcial retomou de Ovídio não só o cenário, a situação (alguém, em Roma, pedindo ao livro notícias sobre seu autor, que está distante), mas também algo da estrutura dos versos. Primeiramente, o imperativo seguido de vocativo *uade, liber* (v. 15 de Ovídio, v. 1 em Marcial), tomado sem alteração; Marcial, porém, por estar iniciando o epigrama, é obrigado a indicar o local de destino do livro com *Romam*, posicionado enfaticamente no início do verso, enquanto Ovídio já fizera tal indicação no início da elegia (vide *Vrbem*, v. 1). Em seguida, tem-se a mesma estrutura de interrogativa indireta (*quid agam... requirat*, em Ovídio, v. 18; *ueneris unde, requireret*, em Marcial, v. 1), com a utilização do mesmo verbo de pergunta (*requirere*), embora se tenha futuro do presente em Marcial e presente do subjuntivo em Ovídio.<sup>26</sup> Note-se, porém, que, no verso ovidiano, a pergunta diz respeito ao próprio poeta (*quid agam*); em Marcial, ao livro (*unde ueneris*), embora incida também sobre o poeta, indiretamente. Finalmente, percebe-se que a interrogativa indireta está, em ambos os casos, inserida numa oração concessiva introduzida por *si* (*si quis, qui... requirat, erit*, em Ovídio; *si... requireret*, em Marcial),<sup>27</sup> subordinada, nos dois casos, a uma oração principal contendo a mesma forma verbal, *dices* (Ovídio, v. 19; Marcial, v. 2), “dirás”.

As alusões continuam nos versos 3-4 de Marcial, em que se retoma a mesma estrutura de orações que acabo de expor, agora se mudando, porém, os verbos de pergunta e resposta: a interrogativa indireta *quibus in terris, qua simus in urbe*, introduzida por *rogabit* (v. 3), é inserida na concessiva *si... rogabit*, subordinada à oração principal iniciada por *referas licet* (v. 4). Reforça aqui a alusão a Ovídio a combinação *si quibus* em início de verso (v. 3), que lembra o *si quis* dos versos ovidianos 17 e 18.<sup>28</sup> Aliás, a curiosa e aliterativa seqüência de pronomes *quis, qui, quid* do verso 18 de Ovídio parece ter sido imitada pela repetição *quibus... qua* de Marcial (v. 3).

Marcial usa, pois, duas vezes, a estrutura iniciada por *si* (vv. 1 e 3), mesmo número de vezes que Ovídio a utilizou no trecho (vv. 17 e 18). A natureza das perguntas feitas, porém, é diversa. Em Ovídio, elas dizem respeito ao que o poeta tem feito (*quid agam*); em Marcial, ao local de origem do livro e ao paradeiro de seu autor. Além disso, o poeta dos *Tristes* desautoriza seu livro, na seqüência (vv. 21-24), a falar qualquer outra coisa, temendo despertar no leitor a lembrança dos crimes cometidos. No epigrama 3.4, ao contrário, o livro continua a responder às perguntas de seu interlocutor, que quer saber o motivo da ausência do poeta e quando este voltará a Roma. Assim, fará, em poucas palavras, uma grande confissão (v. 5): Marcial deixou Roma porque não conseguia suportar os dissabores (*taedia*) da vida de poeta-cliente, queixa constantemente presente em toda a sua obra, como já mencionei.<sup>29</sup> Esse o motivo de seu “exílio” em Fórum de Cornélio, imagem reforçada pelas abundantes alusões aos versos da elegia 1.1 dos *Tristes* de Ovídio. Quer seja a causa real de seu retiro, quer mera estratégia poética preparando o terreno para o humor dos dois versos finais, o mais importante é que Marcial se coloca aqui como um Ovídio, exilado em terras distantes. Porém, se o poeta dos *Tristes* estava melhor em Roma e se encontra agora em estado deplorável no exílio, desejando ardentemente retornar à sua pátria (vide v. 34 da elegia), Marcial, ao contrário, declara que suas condições em Roma não eram boas e estabelece jocosamente (ou amargamente?) uma condição para seu retorno: só volta quando deixar de ser poeta e se tornar tocador de cítara (vv. 7-8), ocupação mais valorizada em Roma e mais bem recompensada que a poesia, como o próprio poeta reafirmará no epigrama 5.56.<sup>30</sup>

Portanto, Marcial coloca, de alguma forma, a poesia como uma das causas de seu “exílio”, da mesma forma que, para Ovídio, a publicação da *Arte de Amar* fora um dos motivos de seu banimento para Tomos, como fica claro a partir de várias passagens da obra ovidiana, especialmente o livro 2 dos *Tristes*. Mas se o poeta augustano busca, a todo momento, destacar as diferenças entre a malfadada obra e suas produções atuais (os *Tristes*, as *Epístolas do Ponto* e, como se vê ao final da elegia 1.1, as *Metamorfoses*), ressaltando a tristeza, o respeito e as homenagens a Augusto nelas presentes, Marcial, diferentemente, não se dá ao trabalho de promover a defesa de sua poesia, dizendo jocosamente ter decidido abandoná-la por algo mais rentável e valorizado.<sup>31</sup>

Observe-se agora outra elegia dos *Tristes*, a sétima do livro 3, que assim principia:

**Tr. 3.7.1-10**

*Vade salutatum, subito perarata, Perillam  
Littera, sermonis fida ministra mei!  
Aut illam inuenies dulci cum matre sedentem  
Aut inter libros Pieridasque suas.  
Quicquid aget, cum te scierit uenisse, relinquet, 5  
Nec mora, quid uenias quidue, requiret, agam.  
Viure me dices, sed sic ut uiuere nolim,  
Nec mala tam longa nostra leuata mora  
Et tamen ad Musas, quamuis nocuere, reuertit  
Aptaque in alternos cogere uerba pedes. 10*

Vai saudar, carta escrita às pressas, Perila,  
Cúmplice fiel de minhas palavras!  
Ou a encontrarás junto à doce mãe sentada  
Ou entre os livros e suas Piérides.  
O que esteja fazendo, ao saber de sua vinda, deixará 5  
Sem demora, por que vens ou que faço perguntará.  
Dirás que vivo, mas que assim preferiria não viver,  
Que longo espaço de tempo meus males não remediou,  
E que às Musas, embora me tenham prejudicado, voltei-me  
E adequadas palavras reúno em pés alternados.<sup>32</sup> 10

Ovídio manda sua carta-poema ir saudar Perila, que seria sua enteada, filha de Fábía, a terceira mulher do poeta.<sup>33</sup> As perguntas que a jovem fará à carta e a resposta que esta deve dar são parecidas com as de *Tr.* 1.1.18-20, demonstrando o jogo intratextual que relaciona as duas elegias ovidianas. Conseqüentemente, o epigrama 3.4 de Marcial também pode ser lido intertextualmente em confronto com esta elegia do livro 3, com conclusões parecidas com aquelas às quais se chegou para *Tr.* 1.1.

Em primeiro lugar, tem-se, tanto em Marcial 3.4 quanto em *Tr.* 3.7, a estrutura discursiva de *propemptikón*, ou seja, são discursos de um indivíduo – o poeta – se dirigindo a alguém – o livro/a carta – que está partindo do local em que o indivíduo se encontra.<sup>34</sup> O verbo *uade*, usado no primeiro verso dos dois textos, é a primeira pista formal do jogo intertextual em operação. Tem-se, a seguir, a repetição da situação em que alguém pede notícias sobre o poeta. Note-se mesmo a semelhança formal entre os versos 6-7 de Ovídio e 1-2 de Marcial: uso do verbo *requirere*, desta vez no mesmo tempo e modo (*requiret*), próximo ao final do verso; estrutura de interrogativa indireta; uso do verbo *uenire* na segunda pessoa (*uenias* em Ovídio, *ueneris* em Marcial), fazendo incidir o escopo da pergunta

sobre o interlocutor (“por que [tu, carta] vens”, em Ovídio, “de onde [tu, livro] vieste”, em Marcial); e emprego, na resposta, do verbo *dicere* na segunda pessoa do singular do futuro do indicativo (v. 7; v. 2), na mesma posição métrica no verso, de forma a integrar o segundo e o terceiro pés – *Vīūrēl/ mē dī/cēs, sēd/* (Ovídio), *Āemīlī/āe dī/cēs/* (Marcial) –, ainda que tenhamos, respectivamente, hexâmetro e pentâmetro.

A resposta à pergunta de Perila se estenderá ainda pelos versos 8-10, em que Ovídio afirma, através de sua carta, que se voltou à poesia, apesar de ela lhe ter sido tão nociva. Além disso, a destinatária de Ovídio é também poeta, como fica já patente no verso 3 (vide *Pieridas... suas*) e no trecho que vai do verso 11 ao 26 (não reproduzido aqui), em que o poeta relembra os momentos partilhados, entre ele e a enteada, no cultivo da poesia. Todo o resto da elegia é uma apologia de Ovídio à poesia, na forma de conselhos à sua enteada e antiga discípula, como meio de evitar o esquecimento e obter a imortalidade, e como o único bem de que é impossível privar os exilados. No epigrama de Marcial, como já afirmado acima, tem-se justamente a condenação da poesia, que o poeta, jocosamente, diz abandonar em prol da arte de tocar cítara. As alusões a Ovídio criam, pois, um efeito de contraste que reforça o humor final do epigrama, já que Marcial descarta “facilmente” o que fora a causa de seu “exílio”, a profissão de poeta-cliente, enquanto Ovídio continua louvando e cultivando aquilo que fora a sua perdição, que lhe permitira escrever a desafortunada obra que ensinava os homens e as mulheres a amar.

Passo, enfim, ao epigrama 3.5, dedicado a Júlio Marcial, a quem o poeta dedica também o livro 6.<sup>35</sup> Parece ter sido grande amigo do epigramatista,<sup>36</sup> que descreve sua vila na colina do Janículo (4.64) e sua biblioteca (7.17). Os dois primeiros versos ecoam claramente o início da elegia 1.1 dos *Tristes*,<sup>37</sup> reproduzida acima:

3.5

*Vīs commendari sine me cursurus in urbem,  
parue liber, multis? An satis unus erit?  
Vnus erit, mihi crede, satis, cui non eris hospes,  
Iulius, adsiduum nomen in ore meo.  
Protinus hunc primae quaeres in limine Tectae:  
quos tenuit Daphnis, nunc tenet ille lares.  
Est illi coniunx, quae te manibusque sinuque  
excipiet, tu uel puluerulentus eas.  
Hos tu seu pariter siue hanc illumue priorem*

5

*uideris, hoc dices “Marcus hauere iubet”,  
et satis est. Alios commendet epistola: peccat  
qui commendandum se putat esse suis.* 10

Queres, livrinho, tu que a Roma irás sem mim,  
que a muitos recomende-te? Um não basta?  
Basta um, que não verá em ti um forasteiro,  
Júlio, nome freqüente em minha boca. 5  
Busca-o logo, no início da rua Coberta;  
onde Dáfnis morou, mora ele agora.  
Uma esposa ele tem, que em suas mãos e em seu seio  
te acolherás, ainda que empoeirado.  
Quer vejas ambos, quer ela ou ele primeiro,  
dize: “Marco me manda vir saudar-vos”, 10  
e é só. Que os outros uma carta recomende:  
é um erro achar que exigem isso amigos.

De terras estrangeiras, Marcial envia seu livrinho a Roma e lhe garante que um só protetor lhe será, lá, suficiente (vv. 1-4), já que se trata de Júlio Marcial, grande amigo do poeta e sempre homenageado em seus versos (v. 4), o que torna dispensável uma carta de recomendação (vv. 11-12).<sup>38</sup> Fornece, além disso, instruções sobre onde encontrar, em Roma, a Júlio Marcial e o que dizer a ele e a sua esposa. Vê-se, portanto, que o poeta imita, mais uma vez, o esquema retórico de *propemptikón* utilizado por Ovídio: o poeta, no local de partida, se dirige a seu livro, que está prestes a partir dali para Roma. Mas a própria forma do verso alude diretamente ao primeiro verso ovidiano: uso de idêntico vocativo (*parue liber*), com posição enfática do adjetivo (em Ovídio, como primeira palavra do poema; em Marcial, como a primeira palavra do primeiro pentâmetro), compondo o primeiro dátilo dos versos (*Pāruě něc!*; *pāruě lĩ/běr*); idêntica expressão *sine me* (“sem mim”), em idêntica posição no terceiro e quarto pés poéticos; verbo de movimento como antepenúltima palavra do verso, no tempo futuro e compondo o dátilo obrigatório do quinto pé do hexâmetro (*ĩbĩs ĩn!*; *cūr/sūrũs ĩn*); e expressão indicando o destino disposta no final do verso, participando do dátilo do quinto pé e do troqueu do sexto (*ĩn/ ũrběm*). Pode-se acrescentar ainda uma alusão de cunho semântico no terceiro verso de Marcial, em que *hospes* evoca o *exulis* do verso 3 de Ovídio. Nesse caso, atente-se, aliás, para o efeito de contraste: o livro de Ovídio deve ir sem ornatos, como convém ser o livro de um exilado (*exulis*); o livro de Marcial *não* será um forasteiro (*hospes*) aos olhos de seu protetor, Júlio Marcial.

Nos versos 5-6 do epigrama, Marcial indica ao livro como encontrar a casa do amigo e protetor, que fica no início da rua Coberta<sup>39</sup> e pertencera outrora a um certo Dáfnis. Trata-se de procedimento comum, em epigramas do tipo que estou analisando, em que Marcial envia alguém, em seu lugar, à casa de um amigo ou patrono, o fornecimento de informações sobre como chegar até o destino pretendido. São, em geral, instruções repletas de informações topográficas sobre a Roma imperial.<sup>40</sup> Tal procedimento também pode ser encontrado em elegias de Ovídio, como em *Tr.* 1.1 e *Pont.* 4.5.<sup>41</sup> Apesar de haver, no epigrama 3.5, apenas dois versos de instruções de trajeto – em relação à rua e à casa em que Júlio Marcial habita –, parece que estamos diante de sutis alusões a essas elegias.

Vejamos. Em *Tr.* 1.1, depois de várias advertências a seu livro sobre como agir ao chegar a Roma, Ovídio faz a seguinte suposição:

**Tr. 1.1.69-70**

*Forsitan expectes, an in alta palatia missum  
Scandere te iubeam Caesareamque domum?*

Talvez esperes que eu te ordene  
Subir ao alto do Palatino e casa de César?<sup>42</sup>

Segue-se uma série de comparações e referências mitológicas para justificar o receio que tem o poeta de enviar o livro a esse lugar, fonte e origem de todos os seus males. Mas Ovídio termina por acolher tal idéia, já que somente quem o feriu (Augusto) pode curá-lo, assim como Têlofo foi ferido e curado por Aquiles (vv. 99-100). Os dois versos acima, como se vê, trazem a informação sobre a localização do palácio de Augusto, que ficava no monte Palatino. Num epigrama como 3.5, que já possui, logo nos dois primeiros versos, claras alusões a Ovídio, não se deve ignorar a alusão, menos evidente, sem dúvida, dos versos 5-6 a essa passagem da elegia ovidiana, que se refere a instruções de localização. Uma vez que se aceita essa leitura, pode-se criar a equação na qual Júlio Marcial é equipado ao imperador Augusto, reforçando a homenagem construída pelo epigramatista ao amigo. O terror que o *princeps* infunde em Ovídio, imagem construída por este no decorrer de toda a elegia 1.1 dos *Tristes*, é contrastado, assim, com a extrema bondade e receptividade de Júlio Marcial e de sua esposa.

Os versos 5-6 do epigrama de Marcial podem estar aludindo também à elegia 4.5 das *Epistulae ex Ponto*, versos 9-10. Nesse poema, Ovídio manda suas elegias irem a Roma agradecer a Sexto Pompeu, que acabara de se

tornar cônsul, pelo apoio que ele dera ao poeta na viagem empreendida até o exílio.<sup>43</sup> Marcial, em 3.5, imita, mais uma vez, essa estrutura de *pro-pemptikón* usada por Ovídio. Esse primeiro marcador de intertexto chama nossa atenção para a outra alusão: nos versos 9-10, Ovídio dá às suas elegias uma breve instrução para chegarem à casa de Pompeu:<sup>44</sup>

**Pont. 4.5.9-10**

Protinus inde domus uobis Pompeia petatur:  
non est Augusto iunctior ulla foro.

Dali deveis dirigir-vos logo ao palácio de Pompeu:  
nenhum é mais próximo do Fórum de Augusto.

Marcial, evocando Ovídio, constrói também, em dois versos, instruções para seu livro encontrar a casa de Júlio Marcial. Note-se, ademais, que o epigramatista também inicia o dístico com o advérbio *protinus*, como fizera Ovídio. Pode-se, então, seguindo a interpretação dada à relação intertextual entre o epigrama 3.5 e *Tr.* 1.1.69-70, equiparar aqui Júlio Marcial e Sexto Pompeu: Marcial coloca seu amigo na mesma posição da figura consular que Ovídio homenageara em sua elegia. Assim como Sexto Pompeu pôde ajudar o exilado Ovídio, motivando a elegia de agradecimento e de pedido de proteção (vide v. 45 da elegia 4.5), Júlio Marcial é a pessoa mais indicada, em Roma, para se recomendar um livro de epigramas enviado, de terras distantes, por um poeta que constrói para si próprio a figura ovidiana de “exilado”.

## ABSTRACT

This paper aims to present an intertextual reading of the book 3 of Martial's epigrams, whose opening poems have rich allusions to the Ovid's exile poetry.

**Keywords:** Martial; epigram; intertextuality; Ovid; exile poetry.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre essa data de chegada, vejam-se o epigrama 10.103 e BICKEL, 1982, p. 600.

<sup>2</sup> Data inferida a partir da carta de Plínio (*Ep.* 3.21), datada provavelmente de 104 d.C., que comunica a Cornélio Prisco a morte de Marcial. Trata-se do único texto antigo, com exceção dos próprios epigramas de Marcial, que traz algum dado biográfico sobre o poeta.

<sup>3</sup> Segundo Vega ('Introducción' in A. P. Vega y F. Socas, 2000, p. xiv, n. 2), o termo jurídico preciso, em latim, para a pena de Ovídio, seria *relegatio*, na qual o condenado

era expatriado mas não perdia seus bens. Ovídio, porém, usa mais freqüentemente, com um sentido genérico, o termo *exilium*, como lembra a estudiosa.

<sup>4</sup> Para evitar teorizações extensas e inoportunas, entenderei “intertexto”, neste trabalho, como todo e qualquer elemento, presente nos textos, que os coloca em relação com outro(s) texto(s), gerando sempre algum efeito de sentido na leitura de todos os textos envolvidos. Acrescento que uso aqui “intertexto” e “alusão” como sinônimos.

<sup>5</sup> Mas análises mais completas de ambos os livros podem ser encontradas em CESILA, 2008, p. 122-166.

<sup>6</sup> Ver 3.58, 4.64, 4.57, 5.71, 10.30 etc.

<sup>7</sup> “... the opening of a work boasts a supreme position in composition because it is particularly memorable and *quotable*...”. Muitas vezes, as primeiras palavras dos poemas e mesmo dos textos em prosa – seu *incipit* – serviam até como títulos das obras por elas iniciadas. Assim, Ovídio (*Tr.* 2.261) se refere ao *De rerum natura* de Lucrécio com *Aeneadum genetrix*; *Arma uirumque* designa a *Eneida* em *Tr.* 2.533 e em Marcial, 8.55.19 e *Apoph.* 185.2 etc. (CONTE, 1986, p. 35, n. 5 e p. 76, n. 46). Ver também WILLS, 1996, p. 24.

<sup>8</sup> Intertexto apontado, ainda que genérica e vagamente, por ZINGERLE, 1877, p. 27.

<sup>9</sup> A tribo trácia dos getas habitava, desde o século IV a.C., a região do baixo Danúbio, próximo, portanto, da região para onde Ovídio fora exilado (*OCD*<sup>3</sup>, p. 636, s.v. “Getae”).

<sup>10</sup> Era a Gália Cisalpina (aquém dos Alpes), subdividida em Cispadana e Transpadana, aquém e além do Rio Pó, respectivamente (Cf. GRANT, 1997, p. 262, s.v.).

<sup>11</sup> Mas veja-se também Catulo 68.31-40.

<sup>12</sup> Sobre esses intertextos catulianos, ver CESILA, 2008, p. 76-89.

<sup>13</sup> E com *Tr.* III.1.13-18, que não será, porém, aqui analisado. Ver, para tanto, CESILA, 2008, p. 134-135.

<sup>14</sup> Tradução da elegia: Patrícia Prata, 2007, p. 121.

<sup>15</sup> Apesar de Ovídio usar *fucus* com seu significado genérico de “tintura” (*OLD*<sup>3</sup>, p. 741, s.v., 2a), o termo significava “originalmente a tintura vermelha, de qualidade inferior, extraída de liquens” (*ibid.*). O termo também era usado como sinônimo das cores “vermelho” e “púrpura” (*ibid.*, 2c).

<sup>16</sup> O *OLD*<sup>3</sup>, p. 2000, s.v. *uaccinium*, b, identifica a planta com o mirtilo (*Vaccinium myrtillus*); ver também *OCD*<sup>3</sup>, p. 499, s.v. “dyeing”.

<sup>17</sup> O *Dactylopius coccus*, chamado popularmente de grã ou cochonilha-do-carmim (em latim, *coccum*), de cujas excrescências, deixadas sobre as folhas dos carvalhos, se extrai, desde a Antigüidade, um corante vermelho vivo (cf. SANDYS, 1943, p. 85). O termo “grã” designa também o corante extraído.

<sup>18</sup> A substância seria o sulfeto de mercúrio (cinábrio, cinabre) ou o óxido vermelho de chumbo (*OLD*<sup>3</sup>, p. 1112, s.v., a e b). O termo *minium* também podia designar simplesmente o pigmento vermelho extraído ou, por extensão de sentido, a cor “vermelho vivo”, de maneira genérica (*ibid.*, a e c).

<sup>19</sup> Segundo Fordyce (1965, p. 148), o termo *umbilicus*, quando no plural (*umbilici*), designa não o cilindro ao redor do qual os livros eram enrolados, mas os pequenos botões que adornavam as duas extremidades do cilindro. Seria sinônimo, nesse caso, do termo *cornua*.

<sup>20</sup> Rico poeta amigo de Marcial, pelo que se depreende dos 18 epigramas em que é celebrado ou simplesmente citado (ver, por exemplo, 1.25. 3.58 e 4.57).

<sup>21</sup> Cf. HINDS, 1998, p. 89. Cf. também *Tr.* 3.1.13-18.

<sup>22</sup> Ver WILLS, 1996, p. 353 ss. O paralelismo é, segundo esse autor, “o uso da mesma palavra em duas unidades gramaticais paralelas”. A anáfora, bem como a epifora (repetição da mesma palavra em final de unidades paralelas) são subtipos de paralelismo (*ibid.*, p. 12).

<sup>23</sup> Ver também *Pont.* 4.5, especialmente os versos 1-14 e 27-32.

<sup>24</sup> Tradução de PRATA, 2007, p. 121-122.

<sup>25</sup> Tanto o epigrama 3.4 de Marcial quanto a elegia 1.1 dos *Tristes* são exemplos de *propemptika*, em que o falante, que está ficando num determinado lugar, se dirige a alguém que está partindo (cf. CAIRNS, 1972, p. 6-16). No caso, os poetas, que vão permanecer nas terras distantes em que se encontram, se dirigem a seus livros, que estão partindo para Roma, e lhes dão conselhos sobre como agir, uma vez lá chegados.

<sup>26</sup> Veja-se também *Pont.* 4.5.27-32.

<sup>27</sup> Mesma estruturação presente em *Pont.* 4.15-1-2 e *Tr.* 5.1.25-26.

<sup>28</sup> Ver também os versos 65 e 95 da elegia.

<sup>29</sup> A repetição, no verso, do som [t], reforça a imagem das repetitivas e enfadonhas tarefas a que estavam sujeitos os clientes todos os dias: *non poTeraT uanae Taedia ferre Togae*.

<sup>30</sup> É outra tópica comum, na obra de Marcial, as queixas quanto ao pouco valor e à pouca remuneração conferidos ao poeta em relação a outras profissões ou atividades: advogados (5.16), citaredos, flautistas, pregoeiros e arquitetos (5.56), aurigas (10.74.1-6, 10.76 e 11.13-16), sapateiros (9.73.7-10) etc.

<sup>31</sup> O *enjambement* faz com que *poeta* fique destacado no final do penúltimo verso, distante espacialmente de seu verbo, *exierat*, disposto no início do último verso. A disposição pode representar, no desenho gráfico dos versos, a distância temporal entre o passado, quando Marcial estava em Roma e era poeta, e o presente, em que diz querer ser citaredo. Ou pode simplesmente destacar a “profissão” que o poeta diz estar abandonando.

<sup>32</sup> Tradução de PRATA, 2007, p. 263.

<sup>33</sup> Ver PRATA, *ibid.*, nota 265.

<sup>34</sup> Cf. CAIRNS, 1972, p. 6-16.

<sup>35</sup> Veja-se o epigrama 6.1.

<sup>36</sup> Ver 1.15, 5.20, 9.97, 10.47, 11.80 e 12.34.

<sup>37</sup> Cf. ZINGERLE, p. 27.

<sup>38</sup> Note-se a posição enfática ocupada pelo nome do amigo, no início do verso 4. Veja-se ainda que a temática da recomendação está presente nos dois extremos do poema, no primeiro e no último versos, materializada nas palavras *commendari* (v.1) e *commendandum* (v. 12).

<sup>39</sup> Segundo Izaak (1930, p. 85, n. 7), era a *Via Tecta*, que ele especula ser uma rua dotada de pórticos, de localização hoje duvidosa, que se estendia entre a Via Flâmnia e o rio Tibre.

<sup>40</sup> Exemplos mais significativos seriam os epigramas 1.70 e 12.2.

<sup>41</sup> Ver também *Tr*: 3.1.

<sup>42</sup> Tradução de PRATA, 2007, p. 125.

<sup>43</sup> Ver VEGA, 2000, p. 153, n. 2.

<sup>44</sup> Veja-se também *Tr*: 3.1.27-82.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BICKEL, Ernst. *Historia de la Literatura Romana*. Madrid: Gredos, 1982.
- CAIRNS, Francis. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 1972.
- CESILA, Robson Tadeu. *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de Bilbilis*. Campinas, 2008. Tese (Doutorado em Linguística/Letras Clássicas). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.
- CONTE, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*. Edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986.
- FORDYCE, C. *Catullus, a Commentary*. Oxford: University Press, 1965.
- GRANT, Michael. *A Guide to the Ancient World: A Dictionary of Classical Place Names*. 2. ed. New York: Barnes & Noble, 1997.
- HINDS, Stephen. *Allusion and Intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- IZAAC, H. J. *Martial. Épigrammes*. Texte établi et traduit par H. J. Izaak. Paris: Les Belles Lettres, 1930 (v. I), 1933 (v. II, parte II), 1961 (v. II, parte I, 2. ed.). 3 v.

- OCD<sup>3</sup> = HORNBLLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (ed.). *The Oxford Classical Dictionary*. 3. ed. New York: Oxford University Press, 1999.
- OLD<sup>3</sup> = GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. 14. reimpr. (7. reprint with corrections). New York: Oxford University Press, 2005 (Combined Edition first published in 1982).
- PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Linguística/Letras Clássicas). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP.
- SANDYS, John Edwin (ed.). *A Companion to Latin Studies*. 3. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1943.
- SULLIVAN, J. P. *Martial: the unexpected classic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- VEGA, Ana Pérez & SOCAS, Francisco. *Cartas desde el Ponto*. Introducción y notas de Ana P. Vega; texto y traducción de Ana P. Vega y F. Socas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- WILLS, Jeffrey. *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.
- ZINGERLE, A. *Martialis Ovidstudien. Untersuchungen*. Innsbruck, 1877.

# O ASPECTO CRIATIVO DA LINGUAGEM: VARRÃO E CHOMSKY

Rodrigo Tadeu Gonçalves

---

## RESUMO

Este artigo aproxima a visão contemporânea de Chomsky sobre o Aspecto Criativo da Linguagem em sua versão formal ligada à recursividade sintática como característica definidora da linguagem humana ao conceito de recursividade implícito no sistema gramatical do material restante da obra *De Lingua Latina* do autor romano Marco Terêncio Varrão. O trabalho propõe uma visão histórico-filosófica sobre questões amplas de linguagem e levanta pontos de contato entre Varrão e Chomsky que mesmo o lingüista norte-americano não levanta nas reconstruções históricas de suas próprias idéias.

**Palavras-chave:** Varrão; Chomsky; Aspecto Criativo da Linguagem; História da Lingüística; Gramática Antiga.

Hauser, Fitch & Chomsky (2002) renovam um debate importante para a tradição dos estudos da natureza da linguagem humana: a tentativa de estabelecer o que é exclusivamente humano na faculdade da linguagem, e por que os seres humanos desenvolveram a linguagem da forma que o fizeram. Isso leva os autores, um lingüista e dois biólogos, a reforçar que tal empreitada precisa envolver um casamento entre áreas, principalmente entre biologia e lingüística que, segundo eles, ainda que tivesse sido iniciado há cerca de 50 anos, ainda não tinha sido consumado. A proposta é explicada pelos autores da seguinte maneira:

*There is, however, an emerging consensus that, although humans and animals share a diversity of important computational and perceptual resources, there has been substantial evolutionary remodeling since we diverged from a common ancestor some 6 million years ago. The empirical challenge is to determine what was inherited unchanged from this common ancestor, what has been subjected to minor modifications, and what (if anything) is qualitatively new. The additional evolutionary challenge is to determine what selectional pressures led to adaptive changes over time and to understand the various constraints that channeled this evolutionary process. An-*

*swering these questions requires a collaborative effort among linguists, biologists, psychologists, and anthropologists. (idem, ibidem, p. 1570)*

A partir desta perspectiva, os autores tentam identificar traços da faculdade da linguagem que sejam exclusivos dos seres humanos, através de pesquisas comparativas com outros animais e através dos estudos de biologia evolutiva. O que é importante no trabalho é a ênfase que volta a existir no componente “recursivo” da linguagem humana como um dos diferenciais exclusivamente humanos.

Os autores iniciam o trabalho tentando estabelecer claramente o que entendem pelo termo “language”. No uso cotidiano, as pessoas referem-se à “língua” como sendo os sistemas de comunicação que recebem nomes como “português”, “chinês” etc. No entanto, a língua do ponto de vista chomskiano é vista como um sistema interno, pertencente ao que historicamente Chomsky tem chamado de “mind/brain”, ou “mente/cérebro” pois, ainda que biologicamente localizada no cérebro, e ainda que estudos possam ser realizados sobre a correlação entre danos cerebrais localizados e a perda ou mutilação de certos “módulos” da linguagem, não há ainda como estabelecer a localização exata de tal faculdade, em virtude, em grande parte, de uma capacidade cerebral chamada de “plasticidade”: os neurônios podem desenvolver novas conexões em novas áreas do cérebro para recuperar capacidades ou funções perdidas em certas áreas anteriormente afetadas por algum tipo de disfunção. (cf., por exemplo, Chomsky, 1986, 1998, 2002, 2006)

No entanto, a definição clássica de língua-I ou língua interna como dada acima pode ser muito ampla para estudos mais específicos sobre a faculdade da linguagem. Assim, os autores propõem uma separação metodológica entre “faculdade da linguagem em sentido amplo” (*broad sense*; FLB) e “faculdade da linguagem em sentido estreito” (*narrow sense*, FLN).

A faculdade da linguagem em sentido amplo (FLB) inclui, segundo os autores, um sistema computacional interno (o FLN) combinado com pelo menos dois outros sistemas internos ao organismo, o sistema “sensorio-motor” e o “conceitual-intencional”. É importante, para a definição da FLB que, ainda que se possa questionar a exclusividade na espécie humana desses sistemas não específicos da linguagem, os autores consideram não-controverso que os seres humanos, e não outros animais, conseguem dominar qualquer língua natural sem instrução alguma.

A faculdade da linguagem em sentido estrito (FLN) é parte da FLB, mas é apenas a parte responsável pelo módulo computacional lingüístico abstrato, independente dos outros módulos. A FLN constitui-se de uma sintaxe como módulo principal, dotada da capacidade da recursividade, ou seja, a propriedade de geração de infinitas expressões, dado um conjunto finito de elementos. Essa sintaxe é responsável pela geração de representações internas, que são mapeadas no componente sensório-motor pelo sistema fonológico e no componente intencional-conceitual pelo sistema semântico.

Isso nos dá a arquitetura da faculdade da linguagem como Chomsky a vem desenvolvendo ao longo da segunda metade do século XX, e, de certa forma, formaliza as impressões de pensadores da linguagem de muitas épocas diferentes, de que a capacidade lingüística baseia-se na ligação de expressões sonoras a significados, e, ainda, que essas expressões são possivelmente infinitas, a partir de elementos finitos.

No entanto, o estágio atual da pesquisa de Chomsky e seus associados tem se focado na idéia de que, se há algo que define a linguagem humana como dispositivo fundamental da FLN e exclusivo dos seres humanos, devem-se conduzir pesquisas de biologia evolutiva comparativa a fim de atestar o estatuto de característica única da linguagem humana para o elemento de recursividade. No texto já citado, publicado na revista *Science*, em co-autoria com dois biólogos, Chomsky procura mostrar que há pesquisa sobre evolucionismo comparativo sendo realizada, citando, por exemplo, os casos reconhecidos de linguagens em outras espécies, como os cantos de certos pássaros, e que essas pesquisas apontam para a possibilidade de se definir a linguagem humana como a única dotada da capacidade da recursividade.

No entanto, o elemento mais importante deste artigo, que incitou um debate com os colegas Ray Jackendoff e Steven Pinker (Pinker & Jackendoff, 2005; Fitch, Hauser & Chomsky, 2005; Jackendoff & Pinker, 2005), é a defesa de uma hipótese de que o FLN, ou seja, o componente computacional recursivo é exclusivo do ser humano por ter evoluído exclusivamente na espécie humana.

Os autores, neste trabalho, reconhecem, por exemplo, que já Galileu, Descartes e Humboldt haviam percebido a possível infinitude do sistema lingüístico, e como, de certa forma, ela se identificava com a noção

de recursividade, por vezes disfarçada do que o próprio Chomsky alhures chama de *aspecto criativo da linguagem*.

Em outro trabalho (Gonçalves, 2007), analisamos brevemente a história do uso do termo aspecto criativo por Chomsky. Desde que Chomsky tenta encontrar raízes dos fundamentos de suas posturas teóricas mais importantes em pensadores de uma corrente que ele identifica como *cartesiana* (Chomsky, 1972), ele constrói uma história monumental que visa legitimar certas afirmações e reafirmar suas posturas como pertencentes a uma longa tradição filosófica (Lahud, 2004; Aarsleff, *apud* Otero (ed.), 1994).

Ainda que Margaret Drach (1981) já tenha reconhecido uma certa flutuação terminológica no modo como Chomsky lida com o que chama de *creativity*, mais recentemente Chomsky tem tentado restringir sua postura quanto a esse ponto ao que chama de recursividade, definida formalmente como a possibilidade de que as regras abstratas geradoras de expressões lingüísticas podem gerar expressões concatenadas, a princípio, infinitamente, de maneira que se pode ilustrar com uma simples conjunto de regras abstratas como

se  $A \rightarrow AB$ , então  $A \rightarrow AAB$  *ad infinitum*

ou, de maneira menos abstrata e mais produtiva linguisticamente:

$S \rightarrow SS$ , ou seja,  $S \rightarrow$  [Ele disse que [ela disse que o gato subiu a grade]<sub>s</sub>]<sub>s</sub>

Supostamente, para todos que assumem a recursividade como pelo menos um dos aspectos fundamentais para definir a linguagem humana (Hockett, 1960, Chomsky, 1965, 1972), o aspecto criativo promovido pela recursividade deve se generalizar dentro do sistema gramatical e deve estar presente em absolutamente todas as línguas, pois é o que possibilita que se verifique nelas a percepção de que uma língua viva, em última instância, não é um conjunto fechado de enunciados prontos que só podem ser repetidos, mas sim um sistema de regras finitas e léxico-base finito, com o qual nós podemos gerar e compreender infinitas expressões tidas como pertencentes a essa língua.

É precisamente a impossibilidade de se explicar como todo falante chega a esse conhecimento com bases apenas em palavras e expressões que ouvimos desde que nosso sistema sensorio-motor passa a poder enviar estímulos lingüísticos para o cérebro que constitui uma das bases fundamentais da linha chomskiana de aquisição da linguagem. Aqui te-

mos o chamado argumento de pobreza de estímulo (*poverty of stimulus argument*): não é possível explicar a aquisição de linguagem apenas com base na chamada evidência positiva, ou seja, apenas a partir dos elementos lingüísticos a que uma criança tem acesso. Se não se pode explicar a aquisição como um processo unicamente indutivo, devem-se postular regras mais gerais que são ativadas ou moldadas de acordo com a língua que ouvimos desde que podemos ouvir. A consequência natural disso é que tanto essa base que se compõe dessas regras gerais (chamada na tradição chomskiana de Gramática Universal) quanto o produto final que os falantes possuem (a língua no seu estágio maduro em cada falante) estão presentes em todos os falantes humanos. Isso leva à conclusão mais séria, e dedutível das premissas anteriores, de que essa Gramática Universal é em parte inata e, portanto, igual para todos os seres humanos, independentemente de cultura ou sociedade.<sup>1</sup>

Com esse histórico brevíssimo e naturalmente mutilador dos pressupostos fundamentais da linha de estudos da linguagem conhecida como Gramática Gerativa, pode-se perceber que o que Chomsky tem chamado de aspecto criativo, para ele identificado com recursividade, é absolutamente fundamental para todo o sistema, e, como vimos, necessariamente inato, universal, específico da espécie.

Ao nos aproximarmos dos paralelos que traçaremos entre Varrão e Chomsky, é importante notar que o que chamamos acima de uma empreitada de história monumental de Chomsky para encontrar antecedentes para as bases teóricas e filosóficas de suas idéias lingüísticas é, em grande parte, uma tentativa de legitimar-se dentro de uma língua de pensamento que vinha sendo abandonada historicamente devido a fatores muito diferentes, o racionalismo filosófico. O contexto da ciência moderna positivista foi, e, pode-se dizer, apesar de esforços constantes dos filósofos e sociólogos da ciência em contrário, extremamente empirista, ou seja, precipuamente indutivista. Naturalmente, inscrever-se como voz quase hegemônica fortemente racionalista em um contexto que favorecia as ciências positivistas (inclui-se aqui o estruturalismo lingüístico, contra o qual Chomsky teve que lutar, na categoria de ciências empiristas radicais – basta lembrar a célebre passagem de Bloomfield (Bloomfield, 1935: 20 *apud* Lyons, 1987: 47): “As únicas generalizações úteis sobre a língua(gem) são as indutivas.”) foi um processo complexo, e ainda o é, em uma sociedade que, de certa maneira, aprendeu a preferir como mais

consoladoras as posturas da *tabula rasa*, ou da folha em branco, supostamente mais democráticas e menos perigosa em tempos pós-Hitler (sobre essa estranha preferência, e como uma tentativa de possibilitar novamente o fazer ciência sob uma perspectiva não-tabula rasa, ou seja, tentando re-estabelecer o que chama de *natureza humana*, leia-se o impressionante livro-ensaio de Pinker, 2004).

Ainda que afirmemos, aqui, que, de certa forma, as idéias de Chomsky sobre a linguagem são consideradas bastante avançadas, tanto epistemológica quanto empiricamente, e que suas hipóteses sejam verificáveis no sentido popperiano (cf. Popper, 1972 e 1982 e Chomsky, 2002), e que, já desde sua famosa resenha do livro *Verbal Behavior* de Skinner (Chomsky, 1959), Chomsky tenha conseguido derrubar a visão behaviorista empirista extrema de que a linguagem é adquirida através de hábitos e estímulos e respostas, é certo que, ainda hoje, propostas (quase) tão radicais quanto as de Skinner são feitas e levadas bastante a sério, como são as propostas conexionistas e as propostas de que a linguagem é desenvolvida a partir de um domínio geral indeterminado e não-específico na mente humana, o mesmo responsável por todas as outras capacidades cognitivas humanas (o debate é resenhado e avançado de maneira interessante em Cowie (2002)).

Por isso tudo, a história dos predecessores ideológicos e filosóficos de Chomsky acaba por privilegiar os marcos intelectuais pós-Descartes, muitos deles cartesianos, entre outros motivos, pela sua natural filiação a um cartesianismo racionalista do qual Chomsky se afirma herdeiro (cf., principalmente, Chomsky, 1972 e Chomsky, 1977). É importante e necessário, a nosso ver, para Chomsky, portanto, identificar uma linhagem intelectual que o auxilie no afastamento das posições empiristas radicais, a seu ver, inviáveis para explicar a linguagem humana.

É por isso, imaginamos, que Chomsky praticamente não recorre aos clássicos, ainda que muitos outros fatores os afastem, no quesito lingüística, do que hoje se pode chamar de ciência da linguagem. Sobre isso, leia-se, por exemplo, a crítica cuidadosa de C. Atherton (1996), que argumenta que a noção de correteude que perpassa as obras sobre gramática, linguagem e retórica na Antigüidade nunca estava baseada no uso comum da língua pelo falante médio, o que impossibilitou que se chegasse a conclusões e resultados que, só muito depois puderam ser conseguidos pela lingüística.

No entanto, é possível vislumbrar pontos de contato pelo menos interessantes entre a obra do polímata Varrão e a tradição lingüística contemporânea, especialmente a liderada pela figura de Chomsky (ainda que, curiosamente, ao longo de praticamente toda a obra de Chomsky – que nada tem de curta – não se encontre referência alguma a Varrão). Nosso objetivo é, então, demonstrar, a partir da leitura de Varrão e da discussão da sua teoria lingüística, que já o enciclopedista teria reconhecido o potencial do aspecto criativo da linguagem não só como presente na linguagem, mas também como fundamental para ela, ainda que de uma maneira fundamentalmente diferente da que Chomsky vislumbra para a base de todo seu sistema.

Para atingir esta finalidade, olharemos com cuidado para o que se pode chamar de teoria lingüística de Varrão, na forma como a conhecemos, através do que restou dos livros do *De Língua Latina*. É importante olhar mais especificamente para a tríade dos livros de VIII a X, nos quais Varrão discute as posições antagônicas dos analogistas e dos anomalistas quanto à gramática. O livro VIII é dedicado à anomalia, o IX à analogia, e o X a uma espécie de síntese entre as duas posturas teóricas, representadas, respectivamente, pela escola dos estóicos e dos gramáticos de Alexandria.

É mais importante para o presente estudo identificar a teoria lingüística/gramatical de Varrão consolidada e já discutida e apresentada em muitas ocasiões (como, por exemplo, pelos textos de Jean Collart (1978), Daniel Taylor (1977), além de estudos recentes desenvolvidos em solo brasileiro sobre o erudito reatino, como a tese de doutoramento de Heitor Coradini (1999) e os trabalhos de Gonçalves (2005) e Valenza (2006).

Do ponto de vista do que se pode identificar como um sistema ou uma teoria gramatical em Varrão, é possível esquematizar a teoria de Varrão da seguinte forma: as palavras são “criadas” pelo mecanismo de *impositio*, o que é discutido ao longo dos outros três livros restantes, do V ao VII, do ponto de vista da etimologia. A partir do momento que uma palavra é *imposita*, ela passa a existir e ser parte do sistema da língua, e, portanto, passa a fazer parte de paradigmas de conjugação ou declinação (ou, se indeclinável, de nenhum). Esse pertencimento faz com que seja possível que a palavra sofra modificações em sua forma para poder ser usada em certa expressão, o que, para Varrão, recebe o nome de *declinatio*. A *declinatio* pode ser *naturalis* ou *uoluntaria*. A declinação (ou flexão) que Varrão

chama de natural nada mais é do que aquela exigida pelos paradigmas existentes na língua, ou seja, trata-se de um processo simples de flexão morfológica. A declinação voluntária é aquela que transforma a palavra de acordo não com as necessidades naturais das declinações ou conjugações, mas com a vontade do usuário, e que, portanto, depende das possibilidades estabelecidas pela *consuetudo*, ou “uso”, que depende não do falante comum, mas das possibilidades estabelecidas pelos falantes imbuídos da autoridade lingüística de criação de novas palavras a partir das existentes, e, de certa forma, pode ser aproximada do processo morfológico descrito contemporaneamente como derivação morfológica.

Os livros VIII a X, como vimos, lidam com a controvérsia analogia *versus* anomalia, o que, na verdade, constitui a parte que poderíamos identificar como “morfologia” da “gramática” de Varrão. Uma primeira tríade teria antecedido a etimológica para discutir a “fonética”, e uma outra teria seguido a morfológica para discutir a “sintaxe”. Nada temos dela exceto fragmentos, incluídos na edição de Kent (Varro, 1938) após o livro X, e os estudos posteriores tentam dar corpo ao que teria sido o texto de Varrão em sua totalidade.

No entanto, o que nos interessa mais diretamente aqui é a maneira como o mecanismo de *declinatio* é descrito, ao invés da controvérsia em si pela qual Varrão é considerado importante e original na antiguidade.

Iniciamos a discussão dos trechos de Varrão pela primeira explicação dos dois processos de *declinatio*:

*Declinationum genera sunt duo, voluntarium et naturale; voluntarium est, quo ut cuiusque tulit voluntas declinavit. Sic tres cum emerunt Ephesi singulos servos, nonnunquam alius declinat nomen ab eo qui vendit Artemidorus, atque Artemam appellat, alius a regione quod ibi emit, ab Ionia Iona, alius quod Ephesi Ephesium, sic alius ab alia aliqua re, ut visum est.*

Os tipos de declinação são dois: a voluntária e a natural. A voluntária é aquela que se declina para onde a vontade de cada um impele. Assim, quando três pessoas compram escravos em Éfeso, eventualmente um deles declina o nome do escravo a partir do nome daquele que vendeu, Artemidoro, e o chama de Artema, outro deles nomeia o seu escravo a partir da região de onde comprou, e o chama Ion, da região da Ionia, e outro chama seu escravo de Efésio, a partir do nome da cidade de Éfeso. Assim, cada um chama seu escravo por algum motivo, como se viu.

*Contra naturalem declinationem dico, quae non a singulorum oritur voluntate, sed a communi consensu. Itaque omnes impositis nominibus eorum*

*item declinant casus atque eodem modo dicunt huius Artemidori et huius Ionis et huius Ephesi, sic in casibus aliis.*

Por outro lado chamo de declinação natural não a que provém da vontade dos indivíduos, mas a que vem do consenso comum. Dessa forma, tendo sido colocados os nomes naqueles escravos, todos declinam os casos e dizem da mesma forma os genitivos de Artemidoro (Artemidori), de Ion (Ionis) e de Efésio (Ephesi), e da mesma forma todos os outros casos. (Varrão, *De Lingua Latina*, VIII, 21-2)

A explicação é bastante clara, e envolve os dois mecanismos fundamentais do sistema varroniano: a *impositio* dos nomes dos escravos segue o processo de *declinatio uoluntaria* pois os donos individuais exercem seu direito de chamar seus escravos do que bem entenderem, bastando que haja derivação do nome a partir de outro já disponível (por isso, aqui, não se trata de *impositio* no sentido estrito, e sim de *declinatio*). Essa vontade individual, exercida através dos poderes de criação disponíveis para os usuários da língua, uma vez instituídos os nomes, deixa de existir, já que, a partir do nome tendo sido ligado ao indivíduo, o uso dele deverá seguir os princípios da *declinatio naturalis*, ou seja, qualquer uso do nome seguirá necessariamente os mecanismos de flexão já disponíveis para os falantes: aqui, especificamente, as declinações nominais.

Embora o tratado de Varrão discuta com mais profundidade uma série de outras questões, como, em especial, a influência da regularidade (analogia) e da irregularidade (anomalia) nos processos como estes descritos acima, o que nos interessa em especial é a justificativa para a existência do mecanismo de *declinatio* dado por Varrão. O trecho mais importante e contundente, ainda que antológico e citado indiscriminadamente, por exemplo, em manuais de história da gramática, segue traduzido abaixo, e comentaremos adiante:

*Declinatio inducta in sermones non solum Latinos, sed omnium hominum utili et necessaria de causa: nisi enim ita esset factum, neque discere tantum numerum verborum possemus (infinite enim sunt naturae in quas ea declinantur) neque quae didicissemus ex his, quae inter se rerum cognatio esset, appareret. At nunc ideo videmus, quod simile est, quod propagatum: legi cum de lego, declinatum est, duo simul apparent, quodam modo eadem dici et non eodem tempore factum; at si verbi gratia alterum horum diceretur Priamus, alterum Hecuba, nullam unitatem adsignificaret, quae apparet in lego et legi et in Priamus Priamo.*

A declinação foi introduzida não somente na língua latina, mas também na de todos os homens, por uma causa útil e necessária: pois se assim não fosse, nem poderíamos aprender um número tão grande de palavras (infinitas são as maneiras com relação às quais elas se declinam) nem se tornaria claro que há relação de afinidade entre as que aprendemos a partir daquelas. Mas, agora, por essa razão, vemos aquilo que é parecido e aquilo que se propaga: quando declinamos *legi* a partir de *lego*, duas coisas se tornam aparentes ao mesmo tempo: que de certo modo se diz a mesma coisa e que não são atos realizados ao mesmo tempo. Mas se, por exemplo, uma dessas duas palavras fosse trocada por *Priamo* e a outra por *Hécuba*, não se teria a unidade de significado que aparece em *lego*, *legi* e *Priamus*, *Priamo*. (VIII, 3, grifo meu)

Duas coisas são impactantes aqui: (i) a percepção de que o mecanismo de *declinatio* é *universal* e (ii) a percepção da necessidade do sistema gramatical econômico e elegante defendido por Varrão por motivos *cognitivos*.

Quanto ao ponto (i), há, em Varrão, claramente, a percepção de que as diferentes línguas não só existem, como também devem respeitar princípios parecidos de construção. Naturalmente, ao menos o grego era conhecido por praticamente todo falante culto de latim, e sabemos que Varrão não se excluía deste grupo, em especial pelos inúmeros testemunhos de erudição não apenas quanto à busca de fontes gregas para a controvérsia por ele explorada, mas também pelas demonstrações em muitas etimologias de que havia uma relação de alguma natureza entre o grego e o latim. Não sendo o objetivo deste trabalho explorar a noção de diversidade linguística na Antigüidade, o que é mais interessante é constatar a hipótese de Varrão de que o princípio norteador da língua latina deve estar presente em todas as línguas, pois os motivos para isso são claros: o sistema gramatical exerce uma função fundamental na organização da linguagem, e não poderíamos passar sem ele.

Sabemos, após séculos de estudos sobre praticamente todas as línguas encontradas no mundo (as quais Varrão nem sonharia conhecer), que é muito grande a proporção das línguas que são dotadas de morfologia nominal e verbal, mais ou menos complexa, mas, ao menos, existente. Os processos morfológicos podem ser muito diferentes entre si, de modo que as línguas podem inclusive ser classificadas segundo o tipo de sistema morfológico que apresentam: línguas sem flexão morfológica estão de um lado da escala, e na outra ponta encontramos línguas flexionais como o latim, o grego, o sânscrito, o russo, entre outras, que

recebem afixos portadores de várias informações gramaticais ao mesmo tempo (como desinências que ao mesmo tempo levam informação de número e pessoa, de modo, voz, tempo e aspecto, e assim por diante). No meio do caminho temos as línguas chamadas aglutinantes, que afixam a um tema afixos exclusivos para uma informação gramatical de cada vez, construindo blocos morfológicos extensos.

Isso tudo mostra que a intuição de Varrão sobre a presença da *declinatio* nas línguas de todos os indivíduos não era completamente despropositada. Obviamente, não esperamos que Varrão pudesse antecipar mediunicamente todas as conclusões que somente séculos de acúmulo de conhecimento puderam nos trazer – o que, naturalmente, não supõe ser possível que nós acreditemos que estamos no auge da evolução do conhecimento, olhando para trás como quem olha curioso e com a superioridade tranqüila de quem se acredita melhor.

Mais interessante do que apenas a constatação da hipótese de Varrão é o que possibilita essa visão: é exatamente o mecanismo *recursivo* da *declinatio* que permite ao polímato afirmar que *infinitae enim sunt naturae in quas ea declinantur*. Os modos infinitos, aqui, naturalmente, dizem respeito ao fato de que qualquer ocorrência de *impositio* cria uma palavra que deverá ser inserida no sistema regular de declinações ou conjugações da língua. Da mesma forma, quando ocorre alguma instância de *declinatio uoluntaria*, a palavra ou muda de classe ou se transforma em outra palavra, passando a poder ser flexionada também de acordo com o sistema regular dos paradigmas disponíveis na língua. Isso gera um número de possibilidades de flexões praticamente infinito.<sup>2</sup>

O segundo ponto importante apresentado pela última citação é a motivação desta estrutura produtiva e criativa da *declinatio*: não fossem as declinações e as regras de criação e derivação de palavras (que são finitas), teríamos desorganização e caos regendo os processos de formação de palavras e, segundo Varrão, não poderíamos aprender um número tão grande de palavras. É o princípio da economia em um sistema gramatical expresso em termos de limitação cognitiva: sabendo apenas cinco declinações nominais e quatro conjugações verbais, os falantes de latim não precisavam armazenar em seu léxico mental todas as instâncias de cada palavra em cada possibilidade de flexão. Ora, isso ocorre em todas as línguas que têm mecanismos de flexão, e é o mesmo princípio que faz com que um dicionário possa ser construído por pessoas humanas: caso

resolvêssemos fazer um dicionário de uma língua que apresentasse todas as flexões possíveis de todas as palavras flexionáveis, além de apresentar todas as possibilidades de derivação morfológica de palavras em outras palavras, a rigor, o trabalho seria colossal, quase impossível. Essa quase-infinitude não está expressa em termos claros em Varrão, mas fica claro a partir do texto citado que há aí uma espécie de embrião da noção atual defendida por Chomsky de que a recursividade é a única característica lingüística exclusivamente humana.<sup>3</sup>

Resta discutir ainda uma questão extremamente importante sobre a aproximação que fazemos aqui entre recursividade e a *declinatio* varroniana. É claro que não se trata, a rigor, da mesma coisa. A recursividade é um mecanismo mais proeminentemente sintático, e não morfológico. No entanto, há alguns motivos para que possamos aproximar as duas coisas: a sintaxe de Varrão não chegou até nós, mas, pelo que se deduz a partir do conjunto dos trabalhos sobre gramática antiga que chegaram até nós, possivelmente Varrão não chegaria a desenvolver uma sintaxe como a que hoje baseia a moderna teoria chomskiana ou as teorias formais como a gramática categorial (Borges Neto, 1999, Wood, 1993, Steedman, 2000). No entanto, podemos considerar que uma língua clássica, assim como as línguas com sistemas morfológicos mais ricos, com casos explícitos, possuem uma sintaxe fortemente dependente da morfologia. Assim, o processo morfológico é como que uma parte do processo sintático, visão compartilhada por Chomsky e pelos categorialistas, que entendem a morfologia como a sintaxe operando dentro da palavra. Além disso, naturalmente, grande parte da sintaxe, mesmo conforme vista pelos antigos que tiveram algo mais substancial a dizer sobre ela (como Apolônio Díscolo e seu discípulo latino Prisciano (referências: Robins, 1983, Neves, 2002)) é fortemente dependente da morfologia (como a regência verbal e nominal, por exemplo).

É importante levar em consideração que a aproximação que fazemos entre Varrão e Chomsky pode ser levada a cabo em vários níveis, como, por exemplo, através da percepção de que a teoria gramatical de Varrão já incorporava vários elementos que seriam fundamentalmente formais. Podemos citar dois em especial: um deles é a classificação das classes de palavras de Varrão segundo critérios formais interessantemente modernos, quase como se fossem traços distintivos. O outro é o modo como a analogia é explicada a partir da aproximação com modelos matemáticos de proporção.

Sobre a primeira questão, a separação das classes de palavras em Varrão é absolutamente original para a antiguidade: há palavras com caso e sem tempo (nomes), palavras sem caso e com tempo (verbos), palavras com caso e com tempo (particípios) e palavras sem nenhum (advérbios) (cf. Taylor, 1977, Robins, 1983). Ora, temos uma classificação baseada em dois traços de valores binários, tempo e caso:

	+ Caso	– Caso
+ Tempo	Particípios	Verbos
– Tempo	Nomes	Advérbios

O outro ponto é a classificação dos diferentes tipos de analogia baseada em tipos diferentes de proporção matemática. O artigo citado de Taylor (1977) explora a teoria lingüística de Varrão sob a ótica dos modelos matemáticos presentes nela, preocupado especialmente com a forma como Varrão estabelece as classificações em sua teoria. Para Taylor, gramaticalmente é claro para onde Varrão aponta quando fala de *similitudo* em relação a *analogia* e aproxima esses princípios a outros aspectos da vida dos homens que não só a língua, tais como os números, as moedas, o sistema de parentesco, entre outros (Taylor, 1977: 318):

*a proper system of linguistic classification entails – and I use the verb in its logical sense that anything which can be said of one member or word can be said of any and all others within that class. It is at this point that Varro devotes the remainder of his discussion (X, §§ 43-50) to mathematics and language and draws parallels between the ratio of linguistic forms and the ratio of numbers expressed proportionally, and it is here that he formulates his mathematical models of inflection.*

Os quatro modelos de proporção explorados por Varrão são:

– O tipo *deiunctum* de *analogia*: “ut unum ad duo, sic decem ad uiginti”, ou seja, 1:2::10:20. Linguisticamente, para Varrão, esse modelo de analogia utiliza-se de um padrão como modelo para outro, sem repetir termos. Um exemplo seria: *rex:regi::lex:legi*.

– O tipo *coniunctum* de *analogia*: “ut unum ad duo, sic duo ad quattuor”, ou seja, 1:2::2:4. E aqui, de uma forma derivada de outra, derivamos ainda uma terceira, de forma que a segunda se repete e serve de base para a terceira. O exemplo lingüístico de Varrão é: *legebam:lego::lego:legam*.<sup>4</sup>

– O tipo menos comum, chamado de *quadruplex*, apresenta menos relevância para a análise de formas lingüísticas, e é explicado assim: “ut ad tria unum et duo, sic ad sex duo et quattuor”, ou seja, 1 e 2:3::2 e 4:6. Linguisticamente, poucas são as formas explicadas por esse processo, e algumas incluem possibilidades de realizações duplas de certas formas morfológicas, como o genitivo de *Diomedes* em *Diomedis* ou *Diomedi*, que possibilita uma análise de *Hercules* da seguinte forma: *Diomedis* e *Diomedi:Diomedes::Herculis* e *Herculi:Hercules*.

– O último tipo, com mais números e mais abrangente, descreve-se como “in primo uerso uersu sit unum duo quattuor, in secundo decem uiginti quandraginta, in tertio centum ducenti quadringenti.” (X, 43), ou seja: 1:2:4::10:20:40::100:200:400. Ou seja, aqui temos o princípio matemático de um paradigma flexional. O exemplo de Varrão coloca gêneros diferentes de um adjetivo em cada linha, e casos diferentes em cada coluna, da seguinte forma:

albus: masculino nominativo singular	albo: masculino dativo singular	albi: masculino genitivo singular
alba: feminino nominativo singular	albae: feminino dativo singular	albae: feminino genitivo singular
álbum: neutro nominativo singular	albo: neutro dativo singular	albi: neutro genitivo singular

A conclusão dessa exposição, decorrente da forma como Varrão aproxima a gramática da matemática, para Taylor, é clara: “words, in order to be classified together, must exhibit, in terms of their phonological form and morphological content, the same type of exact relationships as numbers in mathematical proportions.” (1977: 322)

Além disso, outra aproximação importante que esta discussão pode suscitar com relação ao trabalho contemporâneo de Chomsky diz respeito ao fato de que tanto o reatino quanto o norte-americano procuram colocar os seus princípios formais fundamentais (a analogia, para o primeiro, e a recursividade, para o segundo) em um plano mais amplo da atividade humana: se para Varrão a analogia tem relação não só com a matemática, mas também com o sistema de parentesco, as moedas, entre outras coisas (por exemplo, grosseiramente falando, assim como a filha está para a mãe, o filho está para o pai), para Chomsky, a recursividade como exclu-

sivamente humana pode ter se desenvolvido evolutivamente não só como instrumento da linguagem, mas também para resolver outros problemas tipicamente humanos, curiosamente similares aos tratados por Varrão. Nas palavras de Houser, Chomsky & Fitch (2002: 1578):

*Comparative work has generally focused on animal communication or the capacity to acquire a human-created language. If, however, one entertains the hypothesis that recursion evolved to solve other computational problems such as navigation, number quantification, or social relationships, then it is possible that other animals have such abilities, but our research efforts have been targeted at an overly narrow search space.*

Por isso, mesmo que não se trate tecnicamente da mesma questão, defendemos ser possível identificar em Varrão o gérmen de uma idéia que passará pelo ocidente de várias formas e em vários momentos, para culminar com as pesquisas recentes de Chomsky e seus colegas sobre a evolução da faculdade da linguagem humana: que a língua constitui-se de um conjunto (para Varrão, quase) infinito de possibilidades criadas a partir de um número finito de palavras e regras.

Não estamos sozinhos ao identificar em Varrão a percepção do aspecto criativo da linguagem. Como diz Uhlfelder (1966: 593) em um texto sobre a noção de *natura* nos textos dos gramáticos antigos: “Varro explicitly states that inflection is a universal linguistic feature.” Citamos também Atherton:

*It has today become something of a commonplace that language users can say and understand things they have never said or heard before: whatever it is they know, it governs or embraces, not a finite set of utterances, but an indefinitely large number of them; and their creativity is often taken to lie in their mastery of a creative (generative) system. A modern linguist might want to claim that ordinary, untutored users have mastered a set of rules, rather than that, less controversially, languages must be describable as governed by finite sets of rules capable of producing an indefinitely large number of sentences. Long ago von Humboldt described language as ‘making infinite use of finite resources’. Varro arrived at a similar conclusion even earlier – but, as we saw, he made very little of it, and other grammarians seem not even to have got so far. (Atherton, 1996: 257)*

Também é importante mencionar que, ainda que Varrão não se distanciasse do padrão das gramáticas antigas, nunca preocupadas com a fala ordinária de qualquer indivíduo, e sim preocupadas com a corretude encontrada nos textos literários, que elas deveriam ajudar o receptor a

explicar, julgar e criticar, ao falar sobre “todas as línguas” e “podermos aprender todas as palavras que aprendermos”, Varrão passa para a esfera do falante individual. Ainda segundo Atherton (1996: 245), “perhaps uniquely in antiquity, Varro recognized the mastery displayed by ordinary speakers, even slaves, of the inflectional patterns which make language learning possible and language use easier and more effective (...)”.

## ABSTRACT

This article brings forth an approximation between, on the one hand, Chomsky’s contemporary views on the Creative Aspect of Language, specifically in its formal syntactical nature, in a way that is related to recursivity and in a way that it can be seen as one of the defining features of human language, and, on the other, the concepts of recursivity which are implicit in the grammatical works of Marcus Terentius Varro, the extant books of *De Lingua Latina*. The paper approaches the history of the language ideas trying to come up with points of contact between Chomsky and Varro in a way that is not even done by Chomsky himself in his histories of his own ideas.

**Keywords:** Varro; Chomsky; Creative Aspect of Language; History of Linguistics; Ancient Grammar.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre as propostas mais clássicas do argumento de pobreza de estímulo e da gramática universal, leia-se Chomsky (1964) e Piatelli-Palmarini (1981), por exemplo. Um desdobramento recente do debate em torno da pobreza do estímulo pode ser verificada na seqüência de artigos do volume 19 do periódico *The Linguistic Review*, como por exemplo os de Pullum & Scholtz (2002), Scholtz & Pullum (2002) e de Lasnik & Uriagereka (2002).

<sup>2</sup> Neste ponto, é importante fazer mais uma ressalva. Conforme nos aponta Maximiliano Guimarães (comunicação pessoal), é muito arriscado aproximar a intuição de uma infinitude sentida por Varrão quase como que intuitivamente, a partir da percepção de que o número de formas possíveis a partir da aplicação dos mecanismos de *impositio* e *declinatio* de uma noção formal de recursividade ou de infinitude matemática. Afinal, ainda que as regras morfológicas permitam flexão e derivação a partir de imposições vocabulares (mesmo que de radicais absolutamente desconhecidos para a língua em questão), o resultado final constituiria um conjunto finito de formas, ainda que numerosíssimas. Mais do que aproximar as noções de recursividade chomskiana à de quase “infinitude” de Varrão do ponto de vista formal, procuramos, sim, possibilitar uma aproximação plausível entre a empreitada racionalista de Chomsky e uma

visão sistêmica e, diríamos, “quase-formal” de um autor pouco frequentemente ligado aos estudos da linguagem contemporâneos.

<sup>3</sup> Cf. nota anterior.

<sup>4</sup> Aqui a discussão se torna mais interessante, uma vez que Varrão afirma que da forma imperfectiva de *lego* derivamos a forma do presente (*lego*), e desta, derivamos o futuro (*legam*). O que está em jogo não é exatamente a precedência de certas formas com relação a outras, mas antes uma percepção de que o sistema verbal latino apresenta-se bastante simétrico e regular na maneira como seus tempos se relacionam. Está aqui a base das discussões sobre *consecutio temporum*, ou a correta seqüência dos tempos verbais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHERTON, Catherine. What Every Grammarian Knows? *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 46, No. 1, 1996, pp. 239-260.

BORGES NETO, José. *A gramática gerativa transformacional: um ensaio de filosofia da lingüística*. Tese de Doutorado: IEL-Unicamp, 1991.

BORGES NETO, José. *Introdução às Gramáticas Categoriais*. Manuscrito Não Publicado. Curitiba: UFPR, 1999.

CHOMSKY, N. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press, 1965.

\_\_\_\_\_. *Knowledge of Language: its origin, nature and use*. New York: Praeger, 1986.

\_\_\_\_\_. *Language and Responsibility. Based on Conversations with Mitsou Ronat*. Translated from French by John Viertel. New York: Pantheon Books, 1977.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Mente. Pensamentos Atuais sobre Antigos Problemas*. Trad. Lúcia Lobato. Brasília: Ed. UnB: 1998.

\_\_\_\_\_. *Lingüística Cartesiana: um capítulo da história do pensamento racionalista*. Tradução de Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes; São Paulo: EdUSP, 1972.

\_\_\_\_\_. *Novos Horizontes no Estudo da Linguagem e da Mente*. Trad. Marco Antonio Sant’Anna. São Paulo: Ed. UNESP: 2002.

\_\_\_\_\_. Review of Skinner. *Language* 35, 1959, pp. 26-58.

\_\_\_\_\_. *Sobre Natureza e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- COLLART, J. (ed.) *Varron, Grammaire Antique et Stylistique Latine*. Paris: Belles Lettres, 1978.
- CORADINI, Heitor. *Metalinguagem na obra De Lingua Latina de Marcos Terêncio Varrão*. Tese de doutorado. São Paulo: USP-FFLCH-DL-CV, 1999
- COWIE, Fiona. *What's within? Nativism reconsidered*. Oxford: University Press, 2002.
- DRACH, M. The Creative Aspect of Chomsky's Use of the Notion of Creativity. *The Philosophical Review*, Vol. 90, No. 1, 1981, pp. 44-65.
- FITCH, W. T., HAUSER, M. D., & CHOMSKY, N. The evolution of the language faculty: clarifications and implications. *Cognition* 97(2), 2005, pp. 179-210.
- FRANCHI, C. Linguagem – atividade constitutiva. *Revista do Gel*. Número Especial, 2002, pp. 37-74.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Chomsky e o aspecto criativo da linguagem. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem*, v. 8, 2007, pp. 1-13.
- \_\_\_\_\_. Os princípios da analogia e anomalia em Varrão. *Revista das Faculdades Santa Cruz*, Curitiba, v. 6, n. 1, 2005, pp. 61-66.
- HAUSER, M., CHOMSKY, N., & FITCH, W. T. The Language Faculty: What is it, who has it, and how did it evolve? *Science* 298, 1569-1579. 2002.
- HOCKETT, C. F. (1960). The origin of speech. *Scientific American* 203, pp.88-111.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. *Lingua, Literatura e Bildung*. Organizado por Werner Heidermann. Florianópolis: UFSC, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Linguistic Variability and Intellectual Development*. Translated by George C. Buck and Frithjof A. Raven. First Pennsylvania Paperback Edition. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- JACKENDOFF, R. & PINKER, S. The Nature of the Language Faculty and its Implications for Evolution of Language (Reply to Fitch, Hauser, & Chomsky). *Cognition* 97(2), 2005, pp. 211-225.

- KOERNER, E. F. K. & ASHER, R. E. *Concise History of the Language Sciences: From the Sumerians to the Cognitivists*. Oxford: Pergamon, 1995.
- LAHUD, Michel. Chomsky Historiador. In: Eleonora ALBANO; Maria Irma H. COUDRY; Sírio POSSENTI e Tânia ALKMIN (orgs.) *Saudades da Língua Lingüística e os 25 anos do Instituto de estudos da Linguagem da UNICAMP*. Campinas: Mercado de Letras & Depto de Lingüística do IEL, 2004. pp. 63-82.
- LASNIK, H. & URIAGEREKA, J. On the poverty of the challenge. *The Linguistic Review* 19, 2002, pp. 147-150.
- LYONS, John. *Linguagem e Lingüística: uma introdução*. Rio de Janeiro: LTC, 1987.
- MOUNIN, G. *História da Lingüística*. Porto: Edições Despertar, 1970.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática: história, teoria e análise, ensino*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- OTERO, Carlos P. (Ed.) Noam Chomsky. *Critical Assessments*. Volume II: Philosophy. London and New York: Routledge, 1994.
- PIATELLI-PALMARINI, M. (Ed.). *Language and Learning. The Debate between Jean Piaget and Noam Chomsky*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- PINKER, S. & JACKENDOFF, R. The Faculty of Language. What's Special about it? *Cognition* 95(2), 2005, pp. 201-236.
- PINKER, Steven. *Tabula Rasa. A negação contemporânea da natureza humana*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POPPER, Karl. *A Lógica da Pesquisa científica*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Conjecturas e Refutações*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.
- PULLUM, G. & SCHOLTZ, B. Empirical assessment of stimulus poverty arguments. *The Linguistic Review* 19, 2002, pp. 9-50.
- ROBINS, Robert H. *Pequena História da Lingüística*. Tradução: Luiz Martins Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983.

- SCHOLTZ, B. & PULLUM, G. Searching for arguments to support linguistic nativism. *The Linguistic Review* 19, 2002, pp. 185-223.
- STEEDMAN, Mark. *The Syntactic Process*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- TAYLOR, Daniel. Varro's Mathematical Models of Inflection. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 107, 1977, pp. 313-323.
- UHLFELDER, Myra L. "Nature" in Roman Linguistic Texts. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 97, 1966, pp. 583-595.
- VALENZA, Giovanna Mazzaro. *Os argumentos de analogistas e anomalistas na obra De Lingua Latina de Varrão: tradução e análise de excertos*. Monografia de Conclusão de Curso: UFPR, 2006.
- VARRO. *De Lingua Latina*. Books V – VII. With an English Translation by Roland G. Kent. Cambridge, MA and London: Harvard University Press: 1938.
- \_\_\_\_\_. *De Lingua Latina*. Books VIII – X. With an English Translation by Roland G. Kent. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1938.
- WOOD, Mary-McGee. *Categorial Grammars*. London: Routledge, 1993.

## TEORIA E PERFORMANCE II – ANOTAÇÕES PARA DOZE VERSOS DE *ÉDIPO REI*, DE SÓFOCLES

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

---

### RESUMO

O presente artigo focaliza alguns versos da fala do mensageiro na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Personagem sem nome, que age pela narrativa e que descreve a ação para mostrá-la, o mensageiro pode ter sua importância consideravelmente ampliada se, para além de seu papel trágico mais evidente – um expediente literário –, observamo-lo como diretor teatral e crítico de dramaturgia.

**Palavras-chave:** teoria; *performance*; tragédia; Sófocles; *Édipo Rei*.

*Para os alunos do Seminário de Teatro Grego, 1º semestre de 2008*

As encruzilhadas permeiam toda a trajetória de Édipo, e, como que sob o efeito de uma maldição da personagem, o texto de Sófocles escrito para o filho de Laio, ao se tornar objeto de tradução, se metamorfoseia e às vezes se monstifica; em veredas cruzadas, com sentidos paralelos, o texto se multiplica diante dos olhos que o lêem. De ordinário um tradutor enfrenta problemas terríveis; mas, se, além disso, um texto de teatro é por natureza ‘esburacado’, pronto para ser preenchido por outros signos não-verbais – “uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor” (ECO, 1994: 34) e acrescentaremos, do espectador –, o texto de Sófocles aqui escolhido para comentários prima por esses espaços vazios, pelas intenções duplas ou apenas sugeridas quase a exigir de seu receptor um trabalho incansável de movimentos invertidos, posições contrárias tomadas de frente e de avesso, relações complexas que se fazem entender e desembaraçar aos poucos, mas que depois de desembaraçadas reclamam a antiga complexidade e anseiam pela cena teatral.

Começemos, para comentar um dos mais prestigiosos textos da Antigüidade, de sua leitura hoje mais básica, fortemente marcada pela escola freudiana de psicanálise: Édipo é o indivíduo que se uniu sexualmente à mãe. Não negamos o que de fato Sófocles escreveu: uma só cama uniu

mãe e filho. Entretanto, o leito que une Édipo e Jocasta é muito mais largo do que podemos imaginar. Para expressá-lo, a poética intrincada de Sófocles utiliza-se, do princípio ao fim da peça, da metáfora (entre muitas outras também poderosíssimas e todas já muito comentadas) da terra e com ela a da semente, do fruto e da ceifa; metáforas, aliás, muito adequadas para um ritual dionisíaco e particularmente para falar de uma cidade cujos primeiros habitantes nasceram da semente dos dentes do dragão na terra, mãe de homens e deuses. Nesse universo, dentro da cultura agrária, o que se faz com a terra (mãe) na qual se quer plantar senão revolvê-la e torná-la nova (cf. Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, 459-64)? A imagem da labuta do homem para o plantio da lavoura parece fazer parte também do campo semântico que engloba a resposta do oráculo de Delfos para Édipo; em palavras dele próprio, lemos, no verso 791: ὥς μητρὶ μὲν χρεῖη με μιχθῆναι (que deveria misturar-me com a mãe) e em 995, χρῆναι μιγῆναι μητρὶ τῆμουτοῦ (que devia ser misturado com minha própria mãe). Contexto erótico, sem dúvida, mas não só. O verbo μίγνυμι ou μείγνυμι se encarrega de amplificar e complicar a frase, pois, estritamente, segundo Liddell-Scott, o termo significa misturar líquidos (Ésquilo, *Coéforas*, 546), confundir substâncias (fluidos corporais e sementes na terra); seguem-se os sentidos secundários de juntar, reunir, bater-se, combater no corpo a corpo (Sófocles, *Édipo em Colono*, 1047). O que se tem, portanto, na leitura freudiana, é um empobrecimento enorme. Confundir-se com a mãe é muito mais amplo que engendrar sementes no mesmo útero em que se foi gerado. A poética de Sófocles permite muitas interpretações para que a limitemos a um único viés. O verbo comentado pode evocar emoções<sup>1</sup> (que também são um estado de coisas na peça) simultaneamente favoráveis e hostis, o que não ocorre no contexto em que se pretende explicar um único fenômeno.

Situado o problema, focalizaremos, conforme explicitamos antes, alguns versos da fala de um personagem sem nome, que age pela narrativa e que fala da ação para mostrá-la em uma intervenção pontual e condensada. A técnica é muito interessante e para perceber o alcance desse recurso na Grécia, mas, sobretudo, na atualidade, buscamos uma teorização de Viktor Chklovski (1917) no brevíssimo *A Arte como Procedimento*. Chklovski propõe reflexões que, aparada a enorme distância que o separa da poética grega, podem-nos ajudar a compreender o destaque dado ao que se pode ver, não necessariamente com o aparelho ótico (enxergar, como a pintura para Da Vinci, também é *cosa mentale*):

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão [...]; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o dever do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte* (1978: 45).

O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento (1978: 50).

Assim, o mensageiro, com sua técnica de materializar palavras em objetos mentais, é figura particularmente significativa e atraente se, para além de seu papel trágico, observamo-lo como diretor teatral e crítico de dramaturgia. A participação desse tipo de personagem, em geral longa, é quase sempre considerada pelos atores como meramente descritiva, de difícil encenação e elocução. André Lefevere (1997, p. 66) comenta a introdução de Gilbert Seldes à *Lisístrata* de Aristófanes na qual esse tradutor propõe para a peça, inclusive, a criação de novas cenas, além de cortes com a intenção de ‘atualizar’ Aristófanes. E, com esses propósitos, frequentemente assistimos a peças nas quais se omitem na encenação os tais trechos, ditos como ‘pesados e cansativos’. A alegação é sempre a mesma: busca-se mais agilidade e teatralidade, evita-se o tédio da platéia, pretende-se recuperar as origens mais primevas da arte teatral, ou seja, a ação, preconizada por Aristóteles.

Admitamos que isso seja obrigatório nas montagens porque algo de monstruoso antecedeu a leitura do texto pelos atores e diretores; pois, de fato, o texto grego é sempre muito vivo e dramaticamente bem escrito. Nesse sentido, acreditamos que, se as partes narrativas da tragédia se tornam ‘arrastadas’ e pouco encenáveis, isso se dá na passagem de uma língua para outra. Julgamos, portanto, que as tragédias gregas guardam, mesmo no registro por escrito, toda uma extraordinária encenabilidade.

Isso não é de surpreender, pois quando Téspis introduziu um ator a dialogar com o coro, já antes de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, ele estabeleceu as regras dramáticas de um jogo dinâmico que se realiza a partir de um diálogo mascarado. Nesse momento da invenção, a preocupação com a dramaturgia tornou-se regra. Mas a cena trágica hoje encenada evita os monólogos e os cantos líricos e busca os *agones* e os diálogos.

Entretanto, pensemos nas falas de mensageiros: nelas, ainda que um ator, por mais de cem versos, recite seu texto em solilóquio, no passado

como hoje vejo possibilidade de que o seu monólogo estabeleça uma interlocução eficaz, pois ele busca para o diálogo justamente aquele que é a razão pela qual o teatro existe: o seu público, quer ele seja aquele que lê, quer seja aquele que vê. E dentro desse público, parece haver um estrato particular contemplado de modo especial. Ésquilo, nos dizeres dissimulados de uma personagem, sugere essa estratégia de dirigir-se tanto àquele que vai ao espetáculo por puro divertimento quanto simultaneamente a um outro que entende a arte secreta do dramaturgo. No *Agamemnon*, por exemplo, na fala do *prologuízon*, encontramos os seguintes versos: ὡς ἑκὼν ἔγωγ' / μαθοῦσιν αὐδῶ κού μαθοῦσι λήθομαι (vv. 38-39), a saber, *assim com gosto eu falo aos que sabem, mas dos que não sabem me esqueço*. Os trinta e nove versos que abrem a peça, nos quais o vigia, com seu monólogo, cria uma atmosfera de espera e temor, terminam dessa maneira e muito sugestivamente com a *forma causal* de presente médio do verbo λανθάνω (segundo Liddell-Scott, λανθάνω em sua forma causal significa: *fazer alguém esquecer uma coisa*). O pequeno excerto pode gerar no contexto pelo menos três leituras: eu falo para os que conhecem a situação interna da casa de Agamemnon e calo para os restantes; eu falo para os que conhecem a situação e escondo os fatos dos outros porque falo cifrado e quero que eles esqueçam; e, finalmente, eu falo, escamoteio (ou dissimulo) e saio de cena.

Consideramos a última interpretação mais interessante porque engloba a situação e conteúdo da história de Agamemnon, evidencia o desejo de esconder e, ainda, marca a técnica e os recursos práticos para a situação de cena. Quando sai (λανθάνων), o guarda anuncia indiretamente a entrada do coro. Dessa forma, podemos entender o verbo λανθάνω como uma ‘deixa’, uma marcação, uma didascália. Com efeito, assim também ocorre com o texto de *Édipo Rei* que, aliás, é muito mais sofisticado que o de *Agamemnon* nesse aspecto.

Para esse artigo, e dando continuidade à observação de trechos da tragédia antiga que podem ser entendidos como *instruções para dramaturgia*,<sup>2</sup> apresentamos uma análise de seis versos do *Édipo Rei* de Sófocles, quais sejam: 1271-1274 e 1295-1296. Observamos para esses versos a manutenção de seus múltiplos sentidos e apontamos para uma comparação com trechos da *Poética* de Aristóteles. Apresentamos, ademais, interpretações para a passagem de 475-481. Os versos mencionados:

..... ὀθύνεκ' οὐκ ὄψοιντό νιν  
 οὔθ' οἱ ἔπασχεν οὔθ' ὀποῖ ἔδρα κακά,

ἀλλ' ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὓς μὲν οὐκ ἔδει  
ὄψοιαθ', οὓς δ' ἔχρηζεν οὐ γνωσσοῖατο.  
(1271-1274)

Θέαμα δ' εἰσόψει τάχα  
τοιούτου οἶον καὶ στυγούντ' ἐποικτίσαι.  
(1295-1296)

Φοιτᾶ γὰρ ὑπ' ἀγρίνα  
ὔλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ  
πετραῖος ὁ ταῦρος  
μέλεος μελέω ποδὶ χηρεύων,  
τὰ μεσόμφαλα γὰς ἀπονοσφίζων  
μαντεῖα  
(476-481)

Os dois primeiros trechos são versos de mensageiro e podemos por isso pensar, guardadas as devidas proporções, que o discurso dessa personagem trágica se aproxima, de alguma forma, do sensacionalismo da chamada *imprensa marrom*, que chega e mostra para o público, com suas palavras espetaculares, aquilo que esteve oculto na *skéné*, e, no caso de Édipo, na alcova incestuosa dos labdácidas. Abre-se no discurso uma janela para um novo palco, proibido para os olhos e, porque interdito, desejado e imaginado.<sup>3</sup>

Os recursos para excitar a mente são os seguintes: ele fala no tempo presente de um passado que presenciou e, numa espécie de 'perfectivo', traz o passado para o nosso presente, onde nós o veremos com seus resultados terríveis. O mensageiro não entra em cena para 'esticar' a peça, mas para engatilhar um tiro (STÉFANIS, 1997: 137), um torpedo, e com isso gerar curiosidade, fascínio, tensão e medo. Sua fala deve ter força suficiente para fazer ver o espaço da ação, o tempo detalhado em que cada golpe aconteceu, as dificuldades de execução, o efeito sobre os circunstâncias, as palavras de cada um, tal como foram ditas. De sua fala uma cena se erige: a cena do crime.

Inseridos no discurso bombástico e apelativo do mensageiro, os versos que escolhemos servirão para nos contar o que se passou com Édipo, longe de nosso olhar no instante mais dramático de sua existência. A audiência sente que perdeu algo importante. Lamentavelmente não presenciávamos esse momento. Mas como não? Vamos presenciá-lo pela reportagem de um exímio jogador de palavras.

O primeiro recorte que faremos, para seguir a ordem do texto, é a descrição do homem desconhecido, do assassino de Laio, ou melhor, sua materialização através da imagem de um touro errante (e recordamos, oportunamente, que o animal é símbolo de Dioniso) perdido em idas e vindas. Os versos foram citados anteriormente e são do coro; repetimo-los, contudo, agora acompanhados de sua tradução: Φοιτᾶ γὰρ ὑπ' ἀγρίνα / ὕλαν ἀνά τ' ἄντρα καὶ / πετραῖος ὁ ταῦρος / μέλεος μελέω ποδὶ χηρεύων, / τὰ μεσόμφαλα γᾶς ἀπονοσφίζων / μαντείᾳ· *vai e volta, pois por floresta agreste, em cima e abaixo do antro, e entre pedras, o touro infeliz, com infeliz pé, carente, fugido das coisas do umbigo da terra, as adivinhas...* Destacamos o verbo φοιτάω que ocorre nos versos que comento a seguir. Parece-nos que o termo é um substitutivo de ἀρμαρτάνω, *passar por caminhos equivocados*.

Esse mesmo homem-touro, Édipo, será o protagonista nos versos do mensageiro. Em primeiro lugar a personagem sem nome entra com alarde e, exclamando, nomeia seu ouvinte (v. 1223): *ó sempre muito honrados desta terra* (ὦ γῆς μέγιστα τῆσδ' αἰεὶ τιμώμενοι) e conclui ainda com tom enfático (vv.1224-5): *que obras escutareis! Que coisas enxergareis! Quanta dor suportareis...* (οἷ ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ' ἀρείσθε πέθος) e em seus exageros afirma que nem dois rios volumosos (o Danúbio e o Fásin) poderiam lavar os crimes da casa dos labdácidas. Depois continua: *quanta coisa [a casa] esconde! males que logo a luz mostrará* (ὅσα κεύθει, τὰ δ' αὐτικ' εἰς τὸ φῶς φανεῖ κακά). Abertura de discurso mais espalhafatosa, impossível.

O coro que, de imediato, simboliza *os sempre muito honrados*, reage curioso e assustado (v.1232): *nem as coisas que antes sabíamos... acaso falta algo para haver uma dor profunda...* (λείπει μὲν οὐδ' ἅ πρόσθεν ἦδεμεν τὸ μὴ οὐ βαρύστον εἶναι). A ansiedade do coro é rapidamente apagada com a notícia de que *Jocasta morreu*. E tudo poderia ficar apaziguado na mais curta e rápida das frases (τάχιστος λόγων), se não fosse a curiosidade crescente dos velhos tebanos que abre caminho para o longo e detalhado discurso do núncio, agora com toda a atenção voltada para si. Sua mensagem continuará carregada de superlativos, de incitamentos para ver o que não se pode ver (cf., p. ex, v. 1238), de realidades subjetivas como a incerteza angustiante de Jocasta (cf. por exemplo, v. 1247). A variedade de verbos para exprimir os sons é impressionante (ἐπιρρά – ξασσα, καλεῖ, γοᾶτο, βοῶν, ἐξαιτῶν, δεινὸν δ' αὖσας, βρυχυνθείς,

αὐδῶν – 2 vezes, ἔφθμνῶν, στεναγμός, βοᾶι) e é empregada com o intuito de preparar as imagens mais dolorosas de toda a peça pela sugestão do ver e ouvir o que não se pôde presenciar. O afastamento de Édipo, sua reclusão gera mais agonia: não há meios de ajudá-lo.

Muitas riquezas e complexidades poderíamos realçar, para o sofrimento de um tradutor: o ato de bacante realizado por Jocasta e expresso apenas pelo particípio presente σπῶσα (v.1243) que remete ao termo-chave para o teatro de Dioniso, σπαργμός; neste mesmo sentido o ato de bacante de Édipo que é manifesto no particípio ἀποσπᾶσας; os verbos περιπολέω (v.1254) e φοιτάω (v.1255) como materializadores visuais do erro (ἀμαρτία) e tantas outras passagem que levam o ouvinte a ver gestos extremamente significativos no contexto dionisiaco.

Limitamo-nos. Concentramo-nos na passagem onde o enviado para contar expressa um desejo do rei. Trata-se de uma estrutura em discurso indireto livre, numa oração declarativa onde Édipo afirma: *que não o queiram ver!* (traduzimos o optativo futuro médio de ὀράω, visto estar ele sem a partícula ἄν, por um subjuntivo). O verso é precioso, se é que algum verso do *Édipo Rei* possa não sê-lo. Porém sua preciosidade advém de sua dupla força, a real e a técnica: ‘não se deve querer ver o rei que está fora do campo de visão’ e ‘não se deve ver o rei em estado lastimável’, isto é, a visão de Édipo provocará o horror trágico. Nesse mesmo sentido, segue o verso 1272: *...nem como sofria, nem que males fazia*. Traduzimos, dessa forma, a seqüência: *Ele gritava assim: que não o queiram ver! Nem como sofria, nem que males fazia!* (αὐδῶν τοιαύθ’ ὀθούνεκ’ οὐκ ὄψοιντό νιν/ οὐθ’ οἱ ἔπασχεν οὐθ’ ὀποῖ ἔδρα κακά).

Se observarmos cuidadosamente, será possível perceber que os elementos constituintes de uma ação trágica, do modo como o filósofo esta-girita a definiu na *Poética* 1449b, 24, estão presentes nesses versos: um objeto, o rei, ele mesmo apresentado como um espetáculo doloroso; a experimentação do *páthos* que acomete o protagonista e por fim a ação, aqui com o verbo ὀράω, antes comentado por Aristóteles na *Poética*.<sup>4</sup>

Os versos 1273 e 1274 são vertidos em geral com uma perspectiva simplista tomada exclusivamente para a situação dramática de Édipo fora de cena. Contudo, a sintaxe de Sófocles é direta, sem complicação (o que não impede que tenha múltiplos sentidos) e, no meu ponto de vista, contempla tanto a circunstância em que o filho de Laio se encontra, quanto a situação técnica de que fala o arauto no contexto da encenação: há coisas

que devem ficar no escuro da *skéné*, fora do alcance da vista. À situação da personagem que no futuro não mais enxergará devido à auto-punição e ao ato dionisiaco que infligiu a si próprio soma-se a necessidade cênica: Édipo não pode ser visto no ato da mutilação o qual pudemos ‘ver’ somente pelas palavras do mensageiro. Por este motivo, sugerimos, para estes versos, a tradução: *mas no escuro fica o resto, para os que não era preciso ver, para os que carecia não conhecer* (ἀλλ’ ἐν σκότῳ τὸ λοιπὸν οὐς μὲν οὐκ ἔδει/ὄψοίαθ’, οὐς δ’ ἔχρηζεν οὐ γνωσοίατο).

O termo λοιπόν, frequentemente traduzido por ‘futuro’ e restritamente entendido como uma limitação somente para Édipo, pode, sem prejuízo da primeira leitura, ser ampliado para a platéia. O resto ficará, para sempre, *in off*, no escuro para os que não deviam assistir à cena de suicídio de Jocasta nem de cegamento de Édipo. Tecnicamente, o mensageiro instiga a imaginação e frustra o desejo de seu público que mais que nunca anseia ver o objeto de horror (Édipo mutilado) como um espetáculo. O poeta acrescenta na passagem o limite para ver e saber, questão inerente a qualquer texto que se pretende tragédia.

Passamos ao segundo trecho – θέαμα δ’ εἰσόψει τάχα – que, como o precedente, possibilita a leitura contextual e a leitura técnica. Focalizamos inicialmente a palavra θέαμα, espetáculo. E estabelecemos um contraste pontual entre ela e o termo preferido por Aristóteles, ὄψις.<sup>5</sup> Que diferença há entre eles?

Ora, o sufixo –μα forma substantivos concretos<sup>6</sup> e, desse modo, pode-se afirmar que o mensageiro refere-se ao espetáculo (θέαμα) concretamente horrível que constitui o corpo e a máscara ensangüentada de Édipo como resultado da ablepsia provocada nos bastidores; já o sufixo –ις, em ὄψις, forma um substantivo abstrato,<sup>7</sup> o espetáculo tal como Aristóteles, que não é homem de teatro, o entende.

A partir dessa comparação, podemos acreditar que, para esse contexto, a instrução de Sófocles (na boca do mensageiro) dirige-se para um dado concreto, o real cênico, o visceral que sem dúvida é muito mais próximo da ação teatral do que a concepção aristotélica. Na seqüência, vê-se que a palavra discutida, θέαμα, associa-se à partícula δέ, garantindo uma sucessão anunciada. O verbo que rege a oração, ὀράω, vem acrescido de um prefixo εἰς e denota o movimento do olhar que vê imóvel um ponto. Propomos a seguinte tradução, com seu duplo sentido (homofonia com o verbo expiar):... *um quadro espiarás logo...*

Por fim, encerrando nossos comentários, o verso 1295, τοιούτου οἶον καὶ στυγούντ' ἐποικτίσαι.

Com o pronome exclamativo, o mensageiro manifesta sua admiração na ação praticada por aquele *que odeia, que detesta* στυγούντα (sujeito do infinitivo aoristo ἐποικτίσαι, forma advinda do verbo ἐποικτίζω, formado pelo prefixo ἐπί intensificador da ação οἰκτίζω, compadecer), freqüentemente traduzido de forma contextual como *inimigo*, da seguinte maneira: *até o inimigo há de sentir pena*.

Entendemos, contudo, que o verso é mais rico, pois além dessa leitura referida acima, ele veicula a clara noção do que nos termos de Aristóteles viria a ser a *kátharsis*, ou seja, o que sente repulsa e horror, experimentando esse *páthos*, também experimenta um outro: o compadecimento.

É então o fim da *rhesis* do nuncio, que, em *ring composition*, recupera os primeiros versos de sua fala: οἱ ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ' ἀρεῖσθε πένθος... (*que fainas escutareis e como espiareis, que dor suportareis!*). Em meio a um alarde, a um exibicionismo de notícias desagradáveis, o mensageiro constrói imagens com as palavras que nos levaram a sentimentos paradoxais, o horror e a piedade, em termos aristotélicos, a *kátharsis*; em termos sofoclianos, um δεινόν πάθος, um afeto terrível que mesmo ao que odeia (στυγούντα) provoca piedade (ἐποικτίσαι).

## ABSTRACT

This article focuses on the messenger's speech in Sophocles' tragedy, *Oedipus Rex*. Acting through the narrative and describing the action in order to show it, the messenger, a nameless character, may have its importance widely enlarged if, beyond its obvious tragic role – a literary function –, we observe him as a theater director and a dramaturgy critic.

**Keywords:** theory; performance; tragedy; Sophocles; *Oedipus Rex*.

## NOTAS

<sup>1</sup> Paixão amorosa, ódio guerreiro, afeto, atração física, reação química.

<sup>2</sup> Dei início à pesquisa em 2007, quando publiquei no n. 16 de *Calíope: presença clássica*, um estudo sobre a *katastrophé* nas *Bacantes* de Eurípides. Mas discuto, alhures (Notas para a encenação de Alceste, Ifigênia em Áulis e Prometeu. In: Hildebrando, A., Nascimento, L. Rojo, S. (org.) *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP,

FALE, UFMG, 2003, pp. 145-169), a importância do som e a construção da cena na mente do espectador pela associação de imagem e ritmo.

<sup>3</sup> Sobre o desejo proibido, cf. Platão. *República*, IV, 439 e 440 a. Destaco a passagem 440a: *Leôncio, filho de Aglaíon, ao regressar do Pireu, pelo lado de fora da muralha norte, percebendo que havia cadáveres que jaziam junto do carrasco, teve um grande desejo de os ver; ao mesmo tempo que isso lhe era insuportável e se desviava; durante algum tempo lutou consigo mesmo e velou o rosto; por fim, vencido pelo desejo, abriu muito os olhos e correu em direção aos cadáveres, exclamando: “Aqui tendes, gênios do mal, saciai-vos deste belo espetáculo!”* (tradução Maria Helena da Rocha Pereira).

<sup>4</sup> Aristóteles, em 1448a, 29 até 1448b, aprecia criticamente o uso do verbo δράω que, segundo ele, os dórios tomam para si por oposição aos áticos que utilizariam a forma πράττειν.

<sup>5</sup> *Poética* 1449b, 16.

<sup>6</sup> Brandão, J. et alii, *Helleniká*, p. 40

<sup>7</sup> *Idem, ibidem.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e comentários de Eudoro de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poetics*. Introd., comm. and appendices by D. W. Lucas. Oxford: Clarendon Press, 1968.

BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

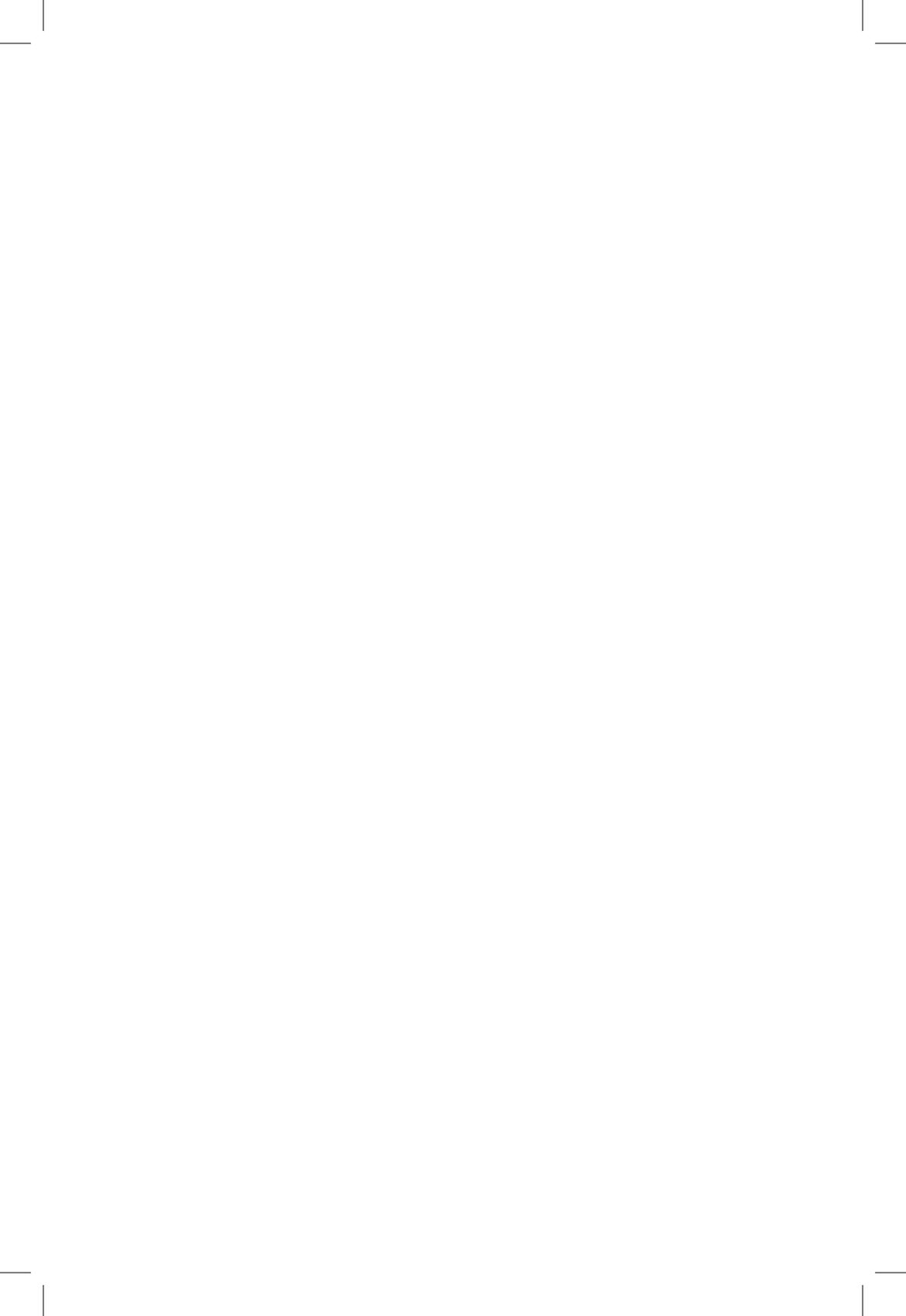
BARBOSA, T. V. R. Notas para a encenação de Alceste, Ifigênia em Áulis e Prometeu. In: Hildebrando, A., Nascimento, L. Rojo, S. (org.) *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP, FALE, UFMG, 2003, pp. 145-169.

BRANDÃO, J. L., SARAIVA, M. O. de Q., LAGE, C. F. *ΕΛΛΗΝΙΚΑ: Introdução ao grego antigo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 3ªed. Porto Alegre: Globo, 1978 [1917].

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- HESIOD. *The Homeric hymns and homeric*. G. P. Goold (ed.) London: Harvard University Press, 1982.
- LEFEVERE, A. *Traducción reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Colegio de España, 1997, pp. 59-78.
- LIDELL, H. G. & SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- PLATÃO, *Repubblica*. Milão: Grandi Tascabili Economici, 1997.
- \_\_\_\_\_. *República*. Trad. M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- RYNGAERT, J-P. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Bordas, 1991.
- SOPHOCLES. *Oedipus Rex*. R. S. Dawe (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- STANISLAVSKI, C. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- STÉFANIS, A. *Le messenger dans la tragédie grecque*. Atenas: Academia de Atenas, 1997.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. U. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris: Les Belles Lettres, 2001.



## RESENHA



## SATÍRICON – PETRÔNIO

Brunno V. G. Vieira

---

PETRÔNIO. *Satíricon*. Tradução e posfácio de Cláudio Aquati. Apresentação por Raymond Queneau. São Paulo: Cosac Naif, 2008. 272pp. ISBN: 978-85-7503-681-5.

Priapo, em meia parede recostado, equilibra na balança o membro que aponta um cesto de pomos bem dispostos ao rés do chão. Essa imagem na sobrecapa do *Satíricon*, na tradução de Cláudio Aquati, prenuncia, agourenta, um Petrónio português que soube equivaler em arquitetada espontaneidade ao picante e ordinariamente impertinente texto latino. O deus itifálico que na narrativa assume o papel de divindade opositora do protagonista Encólpio aponta na figura – re-significada posto que reveste o livro – o poder da nova literatura que acolhe uma língua vulgar tão humilde como o arranjo de frutas, que ali figura, mas de uma potencialidade estilística única.

Apesar de o *Satíricon* ser uma obra afeita a controvérsias quanto à sua datação, extensão e pervivência, há uma forte tendência em situá-lo na Roma de Nero (54-68 d. C.), sendo o nome Petrónio relacionado a um dos condenados à morte pelo controverso príncipe, conforme apresenta Tácito no livro XVI, dos *Annales*, excerto que, diga-se, está traduzido no apêndice do livro. Assim, no fatídico ano de 65 d. C., Petrónio teve de escolher a morte pelo suicídio na mesma devassa que condenou outros desafetos políticos do imperador, entre os quais os escritores Sêneca e Lucano. Embora não se possa deixar de suspeitar da carga ficcional das execuções relatadas pelo historiador latino, o fato é que esse capítulo da narrativa tacitiana une pela morte três autores centrais da literatura latina, numa Roma que viu florescer um paradigmático contraponto literário à idade de Augusto. O gosto pelo macabro que Sêneca explora em suas tragédias, a reforma na dicção épica implementada por Lucano e a jornada proto-picaresca transmitida por Petrónio revelam uma literatura que aponta para formas de expressão extremamente inovadoras.

Vindo de onde veio Petrónio, não estranha que se diga, como Raymond Queneau o faz na apresentação da edição, que não há escritor latino mais

moderno. O *Satiricon* está no rol dos textos antigos fundamentais para a modernidade. Pensando na seara das letras, conceitos-chave de nossa metalinguagem literária como carnavalização, polifonia, heterogeneidade, foram engendrados pelo influente pensador russo Mikhail Bakhtin a partir de uma historicização do gênero romanesco que contou, além da leitura de Dostoiévski, com a atenta análise de textos como o *Satiricon*. A considerar as autoridades de um Queneau e de um Bakhtin, não se engane o leitor: por trás do pândego relato envolvendo jovens libertinos, poetas e novos-ricos, subjaz um trabalho singularíssimo de estilização literária dentro dos limites da Antiguidade. Duas ou três linhas depois de uma construção humilima como *manus manum lauat*<sup>1</sup>, “uma mão lava a outra” (p. 64), vem um daqueles lances-de-dados da literatura universal quando o personagem se situa no discurso pelo próprio discurso *non es nostrae fasciae, et ideo pauperorum verba derides. Scimus te prae litteras fatuum esse*, “Você não é do nosso nível, e por isso faz pouco do jeito que o pobre fala. A gente sabe que por causa do estudo você virou um idiota” (p. 64). Trechos como esse abriam caminho para a idéia, hoje atualíssima, de que em literatura a fala define o sujeito: o barbarismo do genitivo plural *pauperorum*, ao invés do culto *pauperum*, compensado pelas construções de cunho coloquial em português “faz pouco de” e “A gente sabe”, diz por si só a *fascia*, o “nível”, do falante.

Cláudio Aquati enfrenta com competência de latinista e estro poético os desafios dessa escritura, assumindo uma *persona* tradutória capaz de recriar as heterogeneidades discursivas que pululam no texto. O tradutor coloca em exercício uma re-enunciação do estilo petroniano, procurando encontrar em vernáculo um matiz estilístico capaz de corresponder às liberalidades de um texto latino, por vezes, vulgar, por vezes, provocativamente paródico. Ainda que não haja no livro uma clareira sobre a concepção de tradução ali exercida, é possível reconhecer o empenho por se criar equivalências vernáculas capazes de reenunciar as nuances de linguagem presentes na língua de partida.

Temerário seria incorrer numa homogeneização da coloquialidade e dos barbarismos que no texto concorrem com substratos lingüísticos das mais variadas ordens. Em relação ao próprio *Satiricon*, o poeta Paulo Leminski querendo reproduzir em português a linguagem usada por alguns dos personagens do romance redundou, não poucas vezes, em uma hiperestilização do vernáculo em que sobram palavrões e gírias amiú-

de não motivados pelo texto de partida. Cláudio Aquati foge desse risco quando parte de um alicerce filológico que claramente fundamenta sua tradução e lhe dá apoio para soluções linguísticas mais ousadas.

A partir de cotejos fortuitos com o texto original estabelecido por Ernout, nota-se que a faceta vulgarizante de Petrônio é traduzida com expressões de grau equivalente em nosso coloquial: *in fornicem*, “para a zona” (p. 18); *latera commouit* “buliu as cadeiras” (p. 34); *cinaedus* “bicha” (p. 37); *et mundum frigus habuimus* “e a gente ‘tá tendo um puta frio” (p. 58); *Trimalchio hilarius bibit et iam ebrio*, “Trimalquião bebeu alegre à beça e, já quase de fogo” (p. 71); *primitus* “de cara” (p. 84); *paene animam ebulliui*, quase bati as botas (p. 84); *putidissimam...iactationem*, “presepada asquerosa” (p. 99); *purgamentum*, “porcariada” (p. 199); *tamquam caballus in cliuo*, “feito pangaré em ladeira” (p. 199).

Tal qual Petrônio se distingue pelo uso inventivo do *sermo uulgaris* e do *sermo eruditus*, o tradutor oscila entre as equivalências dos coloquialismos – como se apontou acima – e a busca de uma precisão literalizante, quando se trata de expressões técnicas ou bastante específicas à cultura greco-romana, evitando assim maiores anacronismos. É certo que essa tendência à tradução literal não é a dominante, mas deixa entrever o rigor filológico do texto português, mesmo com a adoção de uma dicção mais coloquial. Um bom exemplo dessa escolha tradutória é a adoção de helenismos petronianos, tais como, “embasiceta” (p. 37, sc. *embasicoetan*), fáleras (p. 43, sc. *phalerae*), “píxide” (p. 44, sc. *pyxis*), “monócmenon” (p. 113). Mas também surgem aqui e ali alguns latinismos “laserpiciário” (p. 51), “edis” (p. 60), “Orco” (p. 83) sempre com a característica de preservar um dado de cultura relevante para a fruição da narrativa, o que justifica o fato desses termos estarem quase sempre explicados em notas de rodapé.

Ao que toca ao universo erudito do *Satiricon*, convém ainda ressaltar o grande achado de Cláudio Aquati em pontuar também o que venho chamando de uma intertextualidade entre traduções vernáculas. Notadamente nas alusões a Virgílio usadas por Petrônio, observa-se a preocupação do tradutor em servir-se textualmente de versões virgilianas canônicas – como são as de Carlos Alberto Nunes e de Manuel Odorico Mendes. Esse expediente gera uma engenhosa recuperação do molde alusivo que, segundo tem apontado a moderna crítica, estava na base das produções literárias da Antigüidade.

A começar pelo alvissareiro Priapo da sobrecapa, passando pelo primoroso trabalho de encadernação e diagramação, verifica-se a preocupação em oferecer ao leitor um cuidadoso projeto editorial. Nesse caso, a divisão do texto em 20 “partes” ou episódios e o criterioso emprego de notas em pontos que o distanciamento cultural é mais acentuado, também dão mostras de um livro que fita um público mais abrangente, muito embora, o critério tradutório e o rico aparato imagético do apêndice cativarão também leitores especialistas e alunos de graduação em letras clássicas.

Enfim, ao traduzir aos olhos e aos ouvidos a quintessência do texto petroniano, este novo *Satiricon* certamente instigará a releitura dos especialistas e as graças do grande público.

## NOTAS

<sup>1</sup> Todas as citações latinas do *Satiricon* são da edição de Ernout da coleção *Les Belles Lettres*.



## AUTORES

AUTO LYRA TEIXEIRA

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ

Professor Adjunto de Língua e Literatura Grega da UFRJ

[aulytei@hotmail.com](mailto:aulytei@hotmail.com)

BEATRIZ CRISTINA DE PAOLI CORREIA

Mestre em Teoria Literária pela UnB

[biadipaoli@gmail.com](mailto:biadipaoli@gmail.com)

BRUNNO VINICIUS GONÇALVES VIEIRA

Doutor em Estudos Literários pela FCLAr – UNESP

Professor Assistente Doutor MS-3 de Língua e Literatura Latina da FCLAr – UNESP

[brvieira@fclar.unesp.br](mailto:brvieira@fclar.unesp.br)

DULCILEIDE VIRGINIO DO NASCIMENTO

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da UERJ

[dulcinascimento@bol.com.br](mailto:dulcinascimento@bol.com.br)

FERNANDO Crespim ZORRER DA SILVA

Doutor em Letras Clássicas pela USP

Professor Substituto de Língua e Literatura Grega da UFRGS

[zorrer@uol.com.br](mailto:zorrer@uol.com.br)

GLÓRIA BRAGA ONELLEY

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da UFF

[glcletra@vm.uff.br](mailto:glcletra@vm.uff.br)

GUILHERME GONTIJO FLORES

Mestre em Estudos Literários (Estudos Clássicos) pela UFMG

Professor Assistente I de Língua e Literatura Latina da UFRP

[ggontijof@yahoo.com.br](mailto:ggontijof@yahoo.com.br)

ROBERT DE BROSE  
Mestre em Letras Clássicas pela USP  
robert\_de\_brose@hotmail.com

ROBSON TADEU CESILA  
Doutor em Linguística (Letras Clássicas) pela UNICAMP  
robsoncesila@terra.com.br

RODRIGO TADEU GONÇALVES  
Doutor em Letras pela UFPR  
Professor Assistente I de Língua e Literatura Latina da UFRP  
rodrigotg@ufpr.br

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA  
Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP  
Professor Associado I de Língua e Literatura Grega da UFMG  
terezavirginiarb@pq.cnpq.br

## NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS:

*Calliope: presença clássica* recebe três tipos de trabalhos:

- a) artigos inéditos de dez a vinte páginas;
- b) traduções de textos antigos, mormente de textos gregos e latinos acompanhados do texto original digitado (o texto grego deve ser digitado em fonte 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 ou francês;
- b) três a cinco palavras-chave;
- c) título em português e em inglês ou francês.

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.

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.letras.ufrj.br/pgclassicas>  
[pgclassicas@letras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@letras.ufrj.br)

#### SUBMISSIONS GUIDELINES

*Calíope: presença clássica* publishes original articles, ancient texts translations and book reviews on Classical Studies.

Submissions must include an abstract of approximately 150 words and up to five keywords. 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, keywords, 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.letras.ufrj.br/pgclassicas>  
[pgclassicas@letras.ufrj.br](mailto:pgclassicas@letras.ufrj.br)





*Caliope 18* foi impressa sobre Off-set 75 g/m<sup>2</sup>  
(miolo) e Cartão Super 6 250 g/m<sup>2</sup> na Imprinta  
Express Gráfica e Editora Ltda para a 7letras.