

# CALÍOPE

Presença Clássica



# CALÍOPE

## Presença Clássica

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

REITOR: Aloísio Teixeira

*Centro de Letras e Artes*

DECANA: Flora de Paoli Faria

*Faculdade de Letras*

DIRETORA: Eleonora Ziller Camenietzky

*Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas*

COORDENADOR: Auto Lyra Teixeira

*Departamento de Letras Clássicas*

CHEFE: Ricardo de Souza Nogueira

*Organizadores*

Shirley Fátima Gomes Almeida Peçanha  
Tania Martins Santos

*Conselho Editorial*

Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basílio Vieira  
Arlete José Mota  
Auto Lyra Teixeira  
Nely Maria Pessanha  
Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha  
Tania Martins Santos  
Vanda Santos Falseth

*Conselho Consultivo*

Glória Braga Onelley ( UFF)  
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)  
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

*Revisão*

Glória Braga Onelley  
Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha  
Tania Martins Santos

*Capa e projeto gráfico*

7Letras

C158

Calíope: 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. 20 (2010)

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 F-327 – Ilha do Fundão

21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

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

Viveiros de Castro Editora Ltda. R.Goethe, 54, Botafogo CEP. 22281-020

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
ARTIGOS	
A <i>Alceste</i> de Eurípides sob a ótica das relações de gênero <i>Fábio de Souza Lessa</i>	9
Canto e fala: o espetáculo do poder da linguagem na tragédia grega <i>Fernando Brandão dos Santos</i>	22
Viajar por amor e desamor <i>Francisco de Oliveira</i>	38
Considerações sobre os valores da conjunção CVM no <i>Bellum Catilinae</i> , de Salústio <i>Michele Eduarda Brasil de Sá</i>	62
<i>Exempla</i> míticos em Propércio <i>Roberto Arruda de Oliveira</i>	71
Paisagens brasileiras <i>Wellington de Almeida Santos</i>	90
TRADUÇÃO	
O epodo II de Horácio <i>Arlete José Mota</i>	101
TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2010	106
AUTORES	108
NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS	109



## APRESENTAÇÃO

A revista *Calíope: Presença Clássica* veio à luz na década de 1980, tendo sido idealizada e criada pela inesquecível Professora Titular de Língua e Literatura Grega, Doutora Guida Nedda Barata Parreiras Horta, responsável pela editoração dos nove primeiros números (1984-1993), interrompida em virtude do precoce passamento da referida professora, em abril de 1994.

Após oito anos de interrupção, a revista passou a ser organizada pela Professora Titular de Língua e Literatura Grega, Doutora Nely Maria Pessanha, Emérita do Departamento de Letras Clássicas, que, no período compreendido entre 2001 e 2008, coordenou a publicação de nove números, alguns dos quais com a colaboração dos Professores Doutores Henrique Fortuna Cairus e Miguel Barbosa do Rosário, organizador, este último, do número dezoito, dedicado à memória do Professor Titular de Língua e Literatura Latina, Doutor Carlos Antonio Kalil Tannus, falecido em junho de 2008.

Apresentam-se, a partir de 2010, novos organizadores, que mantêm a estrutura proposta, em 2001, pela Professora Nely Maria Pessanha.

Integram o presente número uma tradução e seis artigos, dos quais cinco apresentam abordagens literárias várias e um encerra aspectos linguísticos. Desses artigos, dois privilegiam como tema o amor. O Professor Francisco de Oliveira, da Universidade de Coimbra, estabeleceu um diálogo entre viagem e amor, destacando as viagens como cura de males de amor, nomeadamente em textos de matiz elegíaco. O *topos* do amor constitui, ainda, o tema do artigo do Professor Roberto Arruda, que enfoca os *exempla* míticos nas elegias de Propércio.

A tragédia grega antiga se faz presente em dois artigos: um, da lavra do Professor Fábio de Souza Lessa, versa sobre os protagonistas

da tragédia *Alceste*, de Eurípides, com base nas relações de gênero, considerando-as um aspecto sociocultural; outro, de autoria do Professor Fernando Brandão dos Santos, trata do poder da palavra cantada e falada no espetáculo teatral.

O *topos* clássico do *locus amoenus* é a tônica da conferência proferida, por ocasião da XXVI Semana de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da UFRJ, pelo Professor Wellington de Almeida Santos que sublinha o tratamento distinto dado a esse clichê literário na “Lira 54”, de Tomás Antônio Gonzaga, e em “ Pensão familiar”, de Manuel Bandeira. Mais uma vez, é a natureza, conjugada com nuança epicurista, o fio condutor do Epodo II, de Horácio, traduzido para o vernáculo pela Professora Arlete José Mota.

Com base em *Bellum Catilinae*, de Caio Salústio Crispo, a Professora Michele Eduarda Brasil de Sá apresenta um estudo pormenorizado acerca da conjunção *cum*, destacando-lhe os valores temporal, causal, concessivo e *historicum*.

Ao fim desta apresentação, almeja-se que a revista *Calíope* continue a ser um dos férteis caminhos para “manter acesa a chama imorredoura dos estudos clássicos”, no dizer da saudosa Professora Guida, em seu artigo *Calíope, a Musa de bela voz*, publicado no número 1 dessa revista.

*Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha*  
*Tania Martins Santos*



# A ALCESTE DE EURÍPIDES SOB A ÓTICA DAS RELAÇÕES DE GÊNERO

Fábio de Souza Lessa

---

## RESUMO

Propomos, neste artigo, analisar a dinâmica da sociedade ateniense do Período Clássico (séculos V e IV a. C.), com base nas relações de gênero. Entendemos o conceito de gênero como uma construção sociocultural. A documentação literária para esse estudo será basicamente a tragédia *Alceste* de Eurípides.

**Palavras-chave:** Atenas Clássica; Eurípides; tragédia; gênero.

*Alguém duvida de que ela é a melhor? Quem poderá negar a sua perfeição? Como prestar a um marido muito amado a maior homenagem senão declarando-se pronta a perder a vida para que ele viva?*  
(EURÍPIDES. *Alceste*, v. 185-9)

Os versos citados do poeta trágico Eurípides<sup>1</sup> (485 a 406 a. C.) que escolhemos como epígrafe de nosso artigo sintetiza com precisão a beleza do ato nobre da personagem Alceste na tragédia homônima. É justamente da relação construída pelo poeta trágico Eurípides entre os personagens Alceste e Admeto que propomos entender a dinâmica das relações de gênero na diversidade cultural que caracterizou a *pólis* dos atenienses durante o século V a. C. Não nos esqueçamos de que é imensa a riqueza das tragédias e, nesse sentido, cada um de nós pode encontrar nelas o que procuramos (THIERCY, 2009, p. 9). No nosso caso em especial, a relação estabelecida entre os protagonistas será lida com base no instrumental teórico da História de Gênero.

O tema central da tragédia *Alceste*,<sup>2</sup> apresentada em 438 a. C., é o nobre sacrifício da jovem protagonista que, por espontânea vontade e pela honra de Admeto, aceita morrer em lugar de seu esposo. A própria personagem enfatiza tal intuito quando afirma que “é para honrar-te que ao preço de minha vida te dou os meios de continuar vivendo” (EURÍPIDES. *Alceste*, v. 352-3). É claro que esse tema não atribui muita nobreza ao seu esposo. Ao aceitar tal sacrifício, Admeto aparece diante do público

caracterizado pelo egoísmo. Inclusive, segundo Jacqueline de Romilly (1984, p. 108; 1998, p. 118 e 121), os personagens que cercam Alceste, como Admeto e seu pai, Feres, são muito pouco heróicos.

Convém ressaltar que a tragédia *Alceste*, assim como os demais textos que fornecem informações sobre as mulheres atenienses, é resultado do mundo masculino: os textos literários, as inscrições, assim como as pinturas sobre as cerâmicas, que comunicam uma gama de informações sobre a vida cotidiana das mulheres. Podemos dizer que hoje as pesquisas sobre as mulheres fazem com que saibamos mais sobre elas do que elas mesmas. Os homens tiveram uma atitude entre eles de não as nomear e torná-las uma realidade silenciosa (BUXTON, 1996, p. 131; CURADO, 2008, p. 283-94). Conforme Legras (1998, p. 77) afirma, as mulheres não tiveram a palavra (e o poder) que, no mundo imaginário das comédias, Aristófanes, na *Assembleia de Mulheres*, coloca em cena uma inversão da sociedade real. Porém, segundo Claude Mossé (1997, p. 11), o gênero trágico está no mesmo patamar dos discursos políticos, judiciários e filosóficos para o entendimento da vida cotidiana, diante de outros testemunhos, sobretudo aqueles contidos nos documentos oficiais.

Entre os especialistas em teatro grego, notamos ser consenso que entre tragédia e *pólis* há uma relação estreita. O poeta, por meio das tragédias, pode endereçar-se ao conjunto da sociedade *poliade*, representando em cena suas principais preocupações. E nesse sentido, a representação trágica reflete a sua integração na *pólis* e em suas instituições democráticas. No teatro, a sociedade *poliade* se representava para si mesma (GOLDHILL, 2007, p. 202). Na verdade, as tramas trágicas exploram a lacuna entre o que somos e o quão humanamente bem conseguimos viver (NUSSBAUM, 2009, p. 114). Na concepção de Jean-Pierre Vernant (1999, p. 3), a verdadeira matéria da tragédia é o pensamento social da própria *pólis*, especialmente o pensamento jurídico, em pleno trabalho de elaboração no decorrer do século V a. C.

E não poderia ser diferente, tendo em vista que os poetas trágicos eram cidadãos, o que implica dizer que eles estavam envolvidos com a dinâmica da sociedade. Porém, na condição de poetas, suas obras presumiam transcender os interesses imediatos da própria *pólis* e conduzi-los ao nível dos interesses humanos. Nas tragédias de Eurípides, por exemplo, o que predomina é a presença concreta do sofrimento humano (ROMILLY, 1984, p. 111). Ligado aos sofistas, Eurípides “emprestou

aos seus personagens sua arte de discutir acerca de tudo, e deixou que aflorassem em seu teatro todos os problemas, todas as ideias novas...” (ROMILLY, 1984, p. 114).

No que se refere à dinâmica do gênero trágico, Martha C. Nussbaum destaca que:

Uma tragédia não revela os dilemas de suas personagens como pré-enunciados; ela os mostra em sua busca por aquilo que tem pertinência moral; e nos compele, como intérpretes, a ser igualmente ativos. A interpretação de uma tragédia é mais confusa, menos definida e mais misteriosa do que a avaliação de um exemplo filosófico; e mesmo que a obra já tenha sido interpretada, permanece inesgotada, sujeita à reavaliação, de um modo tal que não ocorre com o exemplo (NUSSBAUM, 2009, p. 13).

O teatro é ainda um espaço no qual os cidadãos e a *pólis* são colocados à mostra. Segundo Simon Goldhill (1990, p. 55-7), a apresentação do drama era o maior evento político no calendário ateniense, isto é, evidenciava o “pertencimento à vida pública da *pólis*”. Refletir acerca do gênero trágico pressupõe uma revisitação à *Poética* de Aristóteles, que discute acerca do trágico e nos fornece uma definição de tragédia que entendemos ser relevante. Observemos:

Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade (*Poética*, VII, 1451a, 6)

Mas a tragédia é antes de tudo o lugar do conflito das tensões e rupturas: são as mulheres, nesse espaço, agressivas, dominadoras, ativas e seres visíveis (BUXTON, 1996, p. 145), como é o caso de Alceste, em especial. Podemos atestar tal afirmação pela própria origem etimológica do nome da protagonista. Alceste (*Alkestis*) deriva do primeiro tema do verbo *aléksein*, que significa repelir, afastar um perigo. Já a forma nominal *alké* nos remete à “força que permite a alguém se defender, defesa, vigor”. Assim sendo, Alceste atuou no mito como “uma grande defensora”, até mesmo com o perigo ou a oferta da própria vida (BRANDÃO, 2000, p. 47).

Há entre tragédia e mito uma relação de proximidade. Segundo Aristóteles, “o mito é o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres” (ARISTÓTELES. *Poética*, VI, 1450b). Sem dúvidas, a inspiração para a tragédia grega é oriunda de temas selecionados nos mitos. Possuindo regras próprias, ela “não destina a adorar um herói, mas

apresentar uma situação humana, aumentada pela perspectiva heroica” (GRIMAL, 2002, p. 27). A tragédia *Alceste* é um exemplo claro de uma apropriação de uma temática mítica por parte de Eurípides. A personagem é uma das filhas de Pélias, rei de Iolco, e Anaxíbia. A única das filhas que não participou do assassinato de seu pai, arquitetado por Medeia (esquartejá-lo e colocá-lo num caldeirão de bronze, a fim de rejuvenescê-lo). É prometida àquele que fosse até ela num carro puxado por leões e javalis. Admeto, rei de Feras (Tessália), a quem Apolo estava comprometido a servir durante um ano, executa uma tarefa com a ajuda do deus e ganha a mão de Alceste (GRIMAL, 2000, p. 18).

Porém, não devemos esquecer que Eurípides alterou profundamente os antigos mitos para aproximá-los da vida cotidiana. Seus personagens seguem uma nova psicologia, pois estão mais próximos de nós que os heróis dos outros trágicos e também mais inteiros nas suas paixões. Seus heróis vivem como homens comuns, estando expostos a todas as fraquezas humanas. Os personagens euripidianos obedecem aos impulsos diversos da sua sensibilidade; não agem em função de um ideal claramente definido, mas sim movidos por medos e desejos.

No decorrer da tragédia em análise, verificamos que Alceste, apesar de uma personagem feminina, assume um comportamento mais próximo do idealizado para o masculino do que propriamente Admeto. Tal constatação reforça o aspecto de construção cultural que caracteriza o conceito de gênero. É essencial para a História de Gênero que se analise, ao mesmo tempo, a construção social do feminino e do masculino. Direcionamos para uma análise do conceito de gênero que nos permita compreender as formas de integração social dos grupos sociais, da construção de suas identidades no interior da sociedade ateniense.

A História de Gênero tem como proposta entender a diferença entre o masculino e o feminino como resultado da organização social da relação entre os sexos. Assim sendo, a categoria gênero está ligada à noção de que o masculino e o feminino são construções, nas suas diferenças, privilegiando a dinâmica relacional, isto é, homens e mulheres devem ser definidos em termos recíprocos (COSTA, 2001, p. 114; BOURDIEU, 2002, p. 33-4).

Vale ressaltar que existem muitos *femininos* e *masculinos*, isto é, ambos se constituem em categorias heterogêneas e plurais, o que significa dizer que é preciso reconhecer diferenças dentro da diferença e nos esforçarmos para desfazer as noções abstratas de *mulher* e *homem* (MATOS, 2006, p. 14 – *grifo da autora*).

Segundo L. Feitosa e M. Rago (2008, p. 108), a categoria gênero foi operacional nesse movimento de autonomização do sexo, evidenciando teoricamente que as diferenças sexuais não poderiam ser explicadas por uma suposta natureza humana, instalada desde sempre nos órgãos genitais, mas que resultam de construções culturais, sociais e históricas. Em sentido semelhante, Pauline Schimith Pantel (2009, p. 41) enfatiza que as relações entre os sexos são sociais; não são naturais e sim construções sociais. Até mesmo porque podemos trabalhar com a ideia de que hoje é largamente admitido que o *natural* é construído pela cultura. Até mesmo porque a compreensão dos corpos e dos comportamentos, por exemplo, é sempre histórica (LÖWY; ROUCH, 2003, p. 8).

Podemos sintetizar essa discussão do viés relacional e social do conceito de gênero com a seguinte passagem de Maria Izilda S. Matos. Segundo a autora:

Por sua característica basicamente relacional, a categoria gênero procura destacar que a construção do feminino e masculino define-se um em função do outro, uma vez que se constituíram social, cultural e historicamente em um tempo, espaço e cultura determinados (MATOS, 2006, p. 14-5).

Aplicaremos o conceito de gênero elaborado por J. Scott que repousa numa conexão entre duas proposições:

1ª. “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos”;

2ª. “o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86; SCOTT, 1994, p. 20).

Gênero, nesse contexto, adquire a conotação de uma organização social da diferença sexual, com base nos saberes, nas instituições e práticas produzidas pelas culturas sobre as relações entre homens e mulheres/masculino e feminino.

Passemos à aplicação das questões teóricas apresentadas quanto à relação desenvolvida entre Admeto e Alceste na tragédia de Eurípidés. O mundo antigo grego construiu modelos ideológicos de ação e de comportamento esperados para os grupos masculinos e femininos na *pólis*. Esses modelos se caracterizam pela bipolaridade. Os espaços na *pólis* são fortemente demarcados pelo gênero: às mulheres, o interior; aos homens, o exterior (SCHMITT PANTEL, 2009, p. 9). Essa bipolaridade também pode ser concebida pelas noções de atividade e de passividade. A representação mais frequente entre os especialistas em Antiguidade é aquela

em que o homem aristocrático e cidadão exerce a função ativa, tanto no campo sexual como social. Trata-se de um modelo de virilidade definido pela consonância entre o papel de comando social e de autocontrole emocional e sexual (FEITOSA; RAGO, 2008, p. 110-11). Podemos destacar que essa noção de bipolaridade está pautada numa perspectiva de complementaridade e não propriamente de oposição entre os grupos de homens e de mulheres.

Conforme já indicado, iremos concentrar nossa análise nos grupos sociais abastados da Atenas Clássica, isto é, os grupos dos cidadãos *kaloì k'agathoi*, os *bem-nascidos*. No caso dos grupos femininos, estaremos nos remetendo às esposas legítimas dos cidadãos atenienses *bem-nascidos*. Tal seleção se explica pela maior quantidade de informação acerca desses grupos fornecida pela documentação. Os próprios atributos de Alceste e de Admeto nos permitem afirmar tratar-se de um casal abastado.

Começamos refletindo acerca da situação da esposa legítima, condição de Alceste na tragédia. A esposa *bem-nascida* é representada, na *pólis*, por um modelo idealizado e oriundo da abelha – *mélissa* –, cujos seguintes traços nos são apresentados por Marcel Detienne (1976, p. 55-6): tipo de vida puro e casto, ou seja, uma atividade sexual bastante discreta; hostilidade aos odores, à sedução; fidelidade conjugal (LESSA, 2001, p. 58).

Essa associação também é feita por Semônides de Amorgos, poeta iambógrafo do século VII a. C. que compara a mulher a vários animais, tais como porca, raposa, cadela, mula, égua, macaca e, por fim, abelha. O seu intuito é o de descrever melhor a *phýsis* feminina (LESSA, 2001, p. 58-9). Vejamos o que o poeta de Amorgos nos diz da mulher que desce da abelha:

Outra foi feita a partir da abelha. Feliz quem a apanha!  
Só nesta não assenta qualquer tipo de censura.  
Graças a ela, floresce e aumenta o sustento do marido.  
Envelhece, amada, com o esposo amado,  
tendo gerado uma bela e bem reputada progênie.  
Sobressai no meio das outras mulheres  
e há em volta dela uma graça divina.  
(*Sátira contra as Mulheres*, v. 83-9)

Os versos de Semônides revelam alguns dos atributos esperados pela sociedade grega das esposas legítimas, a saber: conquistá-la constitui-se na possibilidade de êxito do esposo; boa administradora do *oikos* (grupo doméstico); fiel; concebe filhos legítimos, pois “a mulher é um elemento

fundamental na estrutura e na continuação a longo prazo da família” (CURADO, 2008, p. 299); e, por possuírem esses atributos, elas se tornam *divinas e graciosas*.

Os atributos recorrentes na documentação, que atuam na construção do modelo ideológico de esposa *bem-nascida/mélissa*, são os seguintes:

- exercícios das atividades domésticas;
- submissão ao homem;
- abstinência aos prazeres do corpo;
- silêncio;<sup>3</sup>
- fragilidade e debilidade;
- concepção de filhos legítimos (preferencialmente do sexo masculino);
- vida sedentária e reclusa no interior do *oikos*. A mulher atua no espaço interno, o homem no externo;
  - exclusão da vida social, política e econômica;
  - dedica-se à fiação e à tecelagem;
  - em sua função reprodutora, é associada à agricultura, revelando a sua condição de passividade. Ela é o *campo* que deve ser germinado pelo homem.

No caso específico da personagem Alceste, os atributos frequentes são os seguintes:

- aceita sofrer em lugar de Admeto, seu esposo – *hypéste pósin* (v. 35 *passim*.);
- a melhor das esposas – *aríste* (v. 83 e 150-2);
- esposa gloriosa – *dóxasa gyné* (v. 84);
- a esposa mais dedicada ao seu marido – *pósin gegenêsthai* (v. 85);
- esposa devota/dedicada – *kednés* (v. 96-7);
- ela sabia ter morte gloriosa – *eukleés* (v. 150-2);
- esposa corajosa/nobre – *esthlés gynaikós* (v. 200).

Ao aceitar morrer em lugar de Admeto, seu esposo, Alceste se transforma na esposa mais nobre entre os gregos do Período Clássico. Ela comporta os atributos referidos que correspondem ao ideal de mulher, cuja condição social é de esposa legítima e *bem-nascida*.

Mas e Admeto? Ao temer a morte, a sua condição de esposo e cidadão ideais é alterada. No plano da idealização, o modelo de cidadão virtuoso comportava os seguintes atributos: defender a *koinonía*, conduzi-la politicamente, ser pai e marido, ter virilidade e coragem, atuar no espaço

público, ter habilidade com a palavra, ter participação política e força, ser ativo e ter agilidade de movimentos, exercitar prática desportiva, *desnudamento/exposição pública*, ser obediente à religião cívica, ter descendência legítima e proteger os pais na velhice.

Vale destacar que os grupos sociais são sempre heterogêneos, não havendo um grupo homogêneo de esposa e/ou cidadão. O outro aspecto a ser enfatizado é que os modelos idealizados gregos são resultantes de uma sociedade masculinizada. Ainda segundo Pierre Bourdieu (2002, p. 23), podemos pensar na noção de dominação masculina, quando o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas, sendo *naturalizado*. Ainda Bourdieu (2002, p. 64-5), esse privilégio masculino acaba representando para os homens uma *cilada*, pois impõe a todos eles “o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade”, que terá de ser atestada pelos outros homens, havendo claramente a hegemonia de uma determinada representação do masculino.

Defendemos que o comportamento de Admeto possa representar uma possível desconstrução da noção de dominação masculina, pois esse personagem se distancia do modelo ideal movido pela falta de coragem ao enfrentar a morte. Ou, ainda, Admeto pode representar uma proposta do poeta Eurípides para um novo modelo de masculinidade. Porém, independentemente de qualquer hipótese, o personagem explicita que o masculino é plural e que os heróis euripidianos vivem como homens comuns, estando próximos da realidade e apresentando as fraquezas humanas.

A fala de Feres é esclarecedora quanto à mudança de conduta de seu filho, Admeto, após a morte de Alceste. Vejamos:

Que mal te fiz ou de que bens te despojei?  
Não terás de morrer por mim, da mesma forma  
que não morro por ti. Tens o maior prazer  
em ver a luz do dia; crês que eu, teu pai,  
sofro com a luz? Dizem que é muito, muito longo  
o tempo que todos teremos de passar  
debaixo da mãe-terra, e que, se a vida é breve,  
tem seus encantos. Nas presentes circunstâncias,  
debates-te despudorada e cegamente  
para evitar a morte e preservar a vida,  
na tentativa de fugir à morte certa,  
a ponto de imolar tua própria mulher.  
Acusas-me de covardia mas te deixas  
ser superado – **tu, o maior dos covardes!** –



pela mulher que se sacrificou por ti,  
 por este jovem marido! Achaste um meio  
 muito engenhoso e fácil de nunca morrer,  
 persuadindo a cada novo casamento  
 tuas mulheres a morrerem pelo esposo!  
 Insultas teus pais porque não se ofereceram,  
**quando tu mesmo te comportas como um fraco!**  
 (EURÍPIDES. *Alceste*, v. 854-73 – *grifo nosso*).

Aos olhos do pai e da sociedade, Admeto, ao fugir da morte, torna-se um cidadão fraco e covarde. Ao contrário, Alceste cresce em coragem e força. O quadro seguinte ressalta as características do casal após a morte de Alceste:

**Quadro 1**

ADMETO	
Antes da morte de Alceste	Depois da morte de Alceste
virtuoso	o maior dos covardes
nobre	não teve a coragem de enfrentar a morte
obediente à religião cívica	-
casado	aceita não se casar
manteve-se atento à família	apego à esposa
proteção dos pais e da comunidade	postura crítica diante da família
-	passivo – não quer viver
-	fraco

O quadro nos permite afirmar que diante do público Admeto constrói um novo modelo de atuação masculina, cujos atributos se aproximam do comportamento culturalmente associado aos grupos de mulheres: a fraqueza, a falta de coragem, a passividade e o *páthos*/emoção. Podemos concluir que Admeto, biologicamente do sexo masculino, assume o gênero feminino.

Já na atuação de Alceste, podemos visualizar elementos mais próximos do gênero masculino, até mesmo porque não há qualquer empecilho em buscarmos o masculino em uma personagem biologicamente do sexo feminino. Apesar de ter sido o modelo emblemático de esposa para o Período Clássico, pois foi “a melhor das esposas” (v. 83 e 150-2), “a melhor mãe” (v. 410) e “a esposa mais dedicada ao seu marido” (v. 85), Alceste assume no decorrer da obra um comportamento que, em determinados aspectos, a distancia do modelo ideal de esposa, caracterizado pela

submissão e pela fragilidade, aproximando-se do comportamento masculino. Atenemos para os atributos de Alceste, após o seu nobre gesto de morrer em lugar de Admeto: aceita sofrer por ele, protege o esposo e o coletivo, sabe ter morte gloriosa e ser esposa corajosa, forte e ativa, exerce a fala, impõe condições para morrer e, por fim, morre pelo coletivo.

O próximo quadro permite-nos comparar os atributos esperados de um cidadão ideal com os de Admeto e Alceste.

**Quadro 2**

Modelo ideal masculino	Atributos de Admeto	Atributos de Alceste
coragem	covardia	coragem
virilidade	covardia	coragem
defesa da comunidade	fragilidade	morre pelo coletivo
atua politicamente	rei da Tessália	-
força	fraqueza	força
atividade	passividade	atividade

No quadro 2, podemos visualizar que predomina em Alceste os atributos tidos tradicionalmente como masculinos, enquanto em Admeto se fazem mais presentes os femininos. Dessa forma, podemos defender a hipótese de que as ações de Alceste e de Admeto na tragédia de Eurípides explicitam a dinâmica da construção sociocultural da categoria gênero e também atuam no sentido de enfatizar que “para cada contexto sociocultural, elegemos modelos de homens aceitáveis e valorizados, assim como aqueles desprezados” (CECCHETTO, 2004, p. 70). Permitem também a verificação de que os personagens de Eurípides “obedecem aos impulsos diversos da sua sensibilidade: não agem em função de um ideal claramente definido, mas sim movidos por medos e desejos” (ROMILLY, 1998, p. 117).

Como conclusão, podemos afirmar que analisamos as mudanças de comportamento dos personagens Admeto e Alceste como uma discussão posta em prática por Eurípides acerca dos modelos construídos para homens e mulheres na *pólis* e como uma proposta de pluralização e flexibilização de tais modelos. Nessa interpretação, Admeto pode representar uma nova proposta do masculino, da mesma forma que Alceste pode ser associada a uma nova proposta do feminino, menos passivo e frágil. Temos consciência

de que pela dinâmica das relações de gênero, podemos visualizar a pluralidade cultural, seja no mundo antigo, seja no contemporâneo.

## ABSTRACT

We propose, in this paper, to analyze the dynamics of the Athenian society of the Classical period (fifth and fourth centuries BC) based on gender relations. We understand the concept of gender as a sociocultural construction. The literary documentation for this study will be basically the tragedy “Alcestis” of Eurípidés.

**Keywords:** Classical Athens; Eurípidés; tragedy; gender.

## NOTAS

<sup>1</sup> Eurípidés nasceu em Salamina, em 480 a. C. Venceu apenas cinco vezes. Sua última vitória ocorreu postumamente. Não participou da vida pública ateniense. Morreu em 406 a. C., na Macedônia. As obras de Eurípidés são muito diferentes das de seus predecessores. É ainda o tragediógrafo cuja obra foi melhor conservada. Segundo Thiery, “ele mostrava muita originalidade em relação aos concorrentes, tanto pela música quanto pelas modificações feitas nos mitos que utilizava” (THIERCY, 2009, p. 24).

<sup>2</sup> *Alceste* é considerada, na verdade, um drama satírico, isto é, tratava de forma divertida as temáticas míticas. O fato de ser um drama satírico explica, de acordo com Thiery, o tom satírico de algumas cenas e o final feliz da peça (THIERCY, 2009, p. 13 e 50).

<sup>3</sup> Trabalhando com os oradores, Ana Lúcia Curado destaca que “as mulheres representadas pelos oradores nada dizem sobre o seu próprio comportamento porque a cultura grega tinha o silêncio como uma das principais qualidades da mulher, ao lado da beleza, da castidade, do pudor ou da submissão” (CURADO, 2008, p. 283-4).

## DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultura, 1987.

EURIPIDE. *Alceste*. Paris: Les Belles Lettres, 1929.

\_\_\_\_\_. *Théâtre Complet I-II*. Trad. Marie Delcourt-Curvers. Saint-Amand: Gallimard, 1991.

SEMÔNIDES DE AMORGOS. *Sátira sobre as Mulheres*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRANDÃO, J. S. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2000, v. I.

BUXTON, R. *La Grèce de l'Imaginaire, les Contextes de la Mythologies*. Paris: Édition la Découverte, 1996.

CECCHETTO, F.R. *Violência e estilos de masculinidades*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

COSTA, S. G. "Saúde, Gênero e Representação Sociais". In: UPPIN, A. B.; MURANO, R. M. *Mulher, Gênero e Sociedade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2001.

CURADO, A. L. *Mulheres em Atenas*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 2008.

DETIENNE, M. "O Mito: Orfeu no Mel". In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

FEITOSA, L.; RAGO, M. "Somos tão antigos quanto modernos? Sexualidade e Gênero na Antiguidade e na Modernidade". In: RAGO, M.; FUNARI, P. P. A. (org.) *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 107-21.

GOLDHILL, S. "The Audience of Athenian Tragedy". In: EASTERLING, P. E. (org.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, 1990. p. 54-68.

\_\_\_\_\_. *Amor, Sexo & Tragédia: como gregos e romanos influenciaram nossas vidas até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GRIMAL, P. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

LEGRAS, B. *Éducation et Culture dans le Monde Grec: VIII-I siècle av. J.C.* Paris: SEDES, 1998.

LESSA, F.S. *Mulheres de Atenas: mélixa do gineceu à ágora*. Rio de Janeiro: LHIA/IFCS, 2001.

LÖWY, I.; ROUCH, H. (Coord.) *La distinction entre sexe et genre: une histoire entre biologie et culture*. Paris: L'Harmattan, 2003.

MATOS, M.I.S. História, Mulher e Poder: Da invisibilidade ao gênero. In: SILVA, G.V.; NADER, M.B.; FRANCO, S.P. (org.). *História, Mulher e Poder*. Vitória: Edufes, 2006, p. 9-23.

MOSSÉ, Cl. *Atenas. A história de uma democracia*. Brasília: Editora UNB, 1997.

NUSSBAUM, M.C. *A Fragilidade da Bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ROMILLY, J. *Fundamentos da Literatura Grega*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

\_\_\_\_\_. *A Tragédia Grega*. Brasília: UnB, 1998.

SCOTT, J. Prefácio a Gender and Politics of History. In: *Cadernos Pagu: desacordos, desamores e diferenças*. Campinas: PAGU/UNICAMP, 1994, v. 3.

\_\_\_\_\_. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, 1995.

SCHMITT PANTEL, P. *Aithra et Pandora: Femmes, Genre et Cité dans la Grèce Antique*. Paris: L'Harmattan, 2009.

THIERCY, P. *Tragédias Gregas*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

# CANTO E FALA: O ESPETÁCULO DO PODER DA LINGUAGEM NA TRAGÉDIA GREGA

Fernando Brandão dos Santos

---

## RESUMO

No presente estudo, destacamos como a estrutura da poesia trágica em partes cantadas e dialogadas resulta num grande espetáculo dominado pela palavra. Nos cantos corais e nos cantos de ator, os estados emocionais são marcados pelo viés da tradição do dialeto dórico. Nos diálogos, o ritmo próximo da fala quotidiana, em dialeto ático, acelera os acontecimentos em cena, põe em ação e movimenta o que Aristóteles depois vai chamar de “ação”. O resultado da mescla de tradição e novidade, de canto e fala, de dança e gestos, é um espetáculo contendo mito e “realidade”, poesia e retórica, entre outras dicotomias, em que o poder da linguagem é colocado em cena. Na tragédia, então, a palavra em todos os seus modos de expressão é o espetáculo a ser visto e ouvido. Assim, a tragédia grega insere-se numa longa tradição iniciada pela poesia oral homérica e anuncia o estabelecimento da filosofia.

**Palavras-chave:** canto; fala; espetáculo; tragédia grega.

## ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Com base nas ilações que comecei a desenvolver em minha tese de doutorado, *Canto e espetáculo em Eurípidas: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis*, (SANTOS, 1998) em que demonstrei como a poesia dramática tem em si elementos da poesia épica e da poesia lírica, porém, combinados de tal forma que nunca se confundem com elas, examino os textos das tragédias produzidas no século V a. C. em Atenas por esse *approach*.

Para tanto, alguns autores foram fundamentais: a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Filomena Y. Hirata, que me introduziu, nos idos anos da graduação, na poesia lírica e seus encantos, e depois me iniciou nos mistérios do universo da tragédia grega e de toda a vasta tradição filológica clássica, tanto na graduação como no mestrado e no doutorado; a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Daisi Malhadas, com quem tive a honra de trabalhar por alguns anos na área de língua e literatura grega em Araraquara, e com a qual fiz um curso de pós-graduação em

Estudos Literários “Semiologia do espetáculo teatral: a tragédia grega”, enquanto ainda preparava meu mestrado. O presente trabalho reflete muito a influência dessas duas grandes estudiosas da tragédia grega no Brasil.

Em dois estudos já publicados, oriundos da minha tese, começo a abordar essa questão da *sintaxe*, digamos assim, da tragédia grega, seguindo a orientação dada por Hermann Fränkel (1975) no clássico *Early Greek Poetry and Philosophy. A history of greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. O primeiro: “O canto na tragédia grega”, em que tomando o prólogo de *Hipólito* de Eurípides, levanto as questões teóricas pertinentes ao uso do canto coral e canto de ator nas tragédias gregas (SANTOS, 2000, p. 7-14); o segundo, “Quando Eurípides influencia Sófocles: um estudo sobre a estruturação da poesia trágica grega”, numa publicação de nossa Faculdade, coordenada pelas Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Lídia Fachin e Maria Celeste C. Dezotti, discuto os problemas da composição escrita do texto trágico para uma execução oral (SANTOS, 2003, p. 105-18).

Salientamos aqui que, em nosso entendimento da tragédia grega, a dicotomia entre personagem individual (que normalmente fala e eventualmente, em estados alterados de emoção, canta) e personagem coletiva encarnada pelo coro (que tem na maior parte de suas intervenções o canto como elemento, embora, em alguns momentos, use a fala para dirigir-se às personagens individuais) revela uma tensão dramática que também precisa ser levada em conta tanto na análise textual como em uma montagem. É para isso que nossos estudos apontam, indicando inclusive os cantos corais e o canto de ator como uma provável origem daquilo que hoje chamamos “trilha sonora”, tanto para as peças teatrais modernas como para os filmes, já que os diálogos desenvolvem o que chamamos hoje de “ação”.

## CANTO E FALA NA TRAGÉDIA GREGA

Seguindo a linha de pensamento que vimos traçando, podemos afirmar que o drama, nascido com a democracia e com os debates por ela suscitados, acompanha também o debate do homem ateniense na procura de sua identidade, tão bem estudado por Bernard M. W. Knox em *Oedipus at Thebes* (1971). Esse debate não se restringe à esfera meramente política no que tange ao direito e às leis fixadas na cidade, mas também à compreensão e à expressão da experiência da interioridade no homem grego, que, com a tragédia, por meio dos conflitos presentes nas personagens, começa

a tomar uma feição mais definida, mais nítida do que na poesia lírica. E essa complexidade igualmente se verifica na própria forma do gênero dramático, que traz em si os dois outros gêneros precedentes: os temas, em geral, são tirados da tradição heroica, de um passado mítico, alguns deles retratados nos poemas homéricos. No entanto, a maneira como esse passado mítico é tratado no drama está inteiramente submetida às novas condições do homem grego do século V. É uma espécie de tratamento cosmético, uma atualização dos mitos, transformando-os num espetáculo inteligível ao homem comum, que lotava os festivais dramáticos em Atenas e, na ágora, debatia questões semelhantes às propostas nas peças.

As próprias transformações sofridas pelo gênero dramático, de alguma forma, podem estar relacionadas com mudanças no panorama social em que este gênero se inseria. É possível verificar as mudanças ocorridas na concepção da existência do próprio homem e seus dilemas: suas relações com os próprios homens e com os deuses. No entanto, a obra de arte não tem necessariamente relação com a realidade imediata. Como expressão de uma visão particular, ela expressa, em seu conjunto, um ponto de vista que, no mínimo, se relaciona com outros pontos de vista, como por exemplo, o do público que assistia aos espetáculos. Citando Bruno Snell (1992, p. 143):

Quando, pois, o drama se liberta das exigências da "realidade", vincula-se com maior força ao seu material – às regras da representação e às leis artísticas. Apreender a realidade é o que agora empreende a prosa científica, que surge na mesma altura que a tragédia. Mas onde se reflecte sobre a tragédia (dela só ouvimos falar, decerto, desde o final do séc. V), não se pressupõe que o drama tenha de dizer a verdade e representar a realidade; pelo contrário, impõe-se aí a "ilusão" como a preocupação do dramaturgo, mais ainda, ele é censurado quando se atém demasiado ao real.

Tampouco se pode afirmar que, pelo fato de o poeta recriar versões diferentes para o mito, esteja ele, de alguma forma, tentando afastar seu público da realidade. É interessante percorrer o caminho de um gênero tão bem datado como é o drama grego. Oriundo da tradição dos cantos corais, portanto, de uma tradição originalmente oral, o teatro grego, em sua forma mais evoluída, vai mesclar os cantos com os diálogos. Escrito para ser apresentado oralmente, por meio da memorização do texto, liga-se a outras formas de expressão que transpõem o limite do signo verbal. O afastamento da realidade pode ser aparente, já que, na verdade, as personagens lendárias colocadas em cena trazem as preocupações do homem



grego do século V, não como um retrato, como um reflexo da realidade, mas como um objeto estético a ser apreciado com toda a profundidade que ele pode propiciar.<sup>1</sup>

Surge, então, uma dificuldade, que me parece até hoje mal resolvida no que concerne à classificação de um texto teatral como literatura, já que esta, além da escrita, pressupõe a leitura silenciosa (ou não), que se refaz a cada nova leitura, facultando ao leitor abrir e fechar sua relação com o texto, de modo solitário e pessoal; na representação teatral, a comunicação é uma experiência coletiva. Ela se dá envolvendo o corpo de atores e o corpo de espectadores no próprio momento da representação; cessa quando o espetáculo termina.<sup>2</sup>

A dificuldade em classificar o texto dramático como literatura pode ser vista em afirmações como as de Roman Ingarden em *A obra de Arte Literária* (1979, p. 347-48):

Vamos ao teatro para vermos, p. ex., o *Don Carlos*, de Schiller. Tratar-se-á, neste caso, de uma obra literária ou surgem aqui particularidades especiais que permitiriam estabelecer uma divisória entre exemplos até agora observados e a peça teatral? O que temos, afinal, perante nós quando assistimos a uma peça de teatro? É o *Don Carlos* que nós lemos idêntico ao que "vemos" no palco?

Provavelmente, os compositores do teatro grego ático não tinham essa preocupação, já que todo texto poético produzido na Grécia antiga, até pelo menos o final do século V a. C., está voltado para uma execução pública ou privada, comportando a recitação e/ou a entoação, a que John Herington (1985) chamou *performance*, termo que passou a ser usado entre nós a partir da década de 60, quando os grupos teatrais e musicais passaram a incorporar em suas apresentações outros elementos (mímica, dança, projeção de slides, entre outros) além dos até então habituais.<sup>3</sup>

Para Roman Ingarden, a peça de teatro não é uma obra puramente literária; em suas palavras “é, no entanto, um caso limite seu”. O estudioso apresenta uma série de argumentos para ressaltar o que uma peça de teatro tem em comum com a literatura: tendo um conjunto de aspectos semelhantes à da “obra puramente literária”, sendo aquela produzida apenas para ser lida, não pressupondo portanto qualquer tipo de execução, “nela intervêm novos elementos e alguns dos estratos desempenham um papel um pouco modificado”; embora tenha os mesmos estratos de unidade de sentido e das formações fônico-linguísticas comuns à da obra puramente literária, a peça de teatro, segundo o autor, pode ser incluída

nas obras literárias, mas não nas “puramente literárias”. A força expressiva da peça de teatro é muito maior do que a da obra puramente literária. (INGARDEN, p. 348-53) Segundo essa visão, a obra teatral teria em geral alguma participação no que chamamos de literatura, mas, em algum momento, talvez o da representação – o autor não nos esclarece – transpõe os limites da literatura e constitui-se no quê? A solicitação efetiva da visão e da audição durante a apresentação de um texto teatral resultaria naquilo que a distingue do texto puramente literário? Não estaria por trás desta ideia de Roman Ingarden o pensamento de Aristóteles, na *Poética*, quando afirma:

Ainda a tragédia, mesmo sem movimento, faz o que lhe é próprio como a epopeia. Pois pela leitura é visível sua qualidade. Portanto, se é melhor em outras coisas, isso, então, não é necessário encontrar-se nela. Em seguida, por ter tudo o que a epopeia tem (pois também pode utilizar-se de seu metro), ainda também, o que não é pouco, a música [e o espetáculo], pelos quais os prazeres se fazem mais visíveis. E depois a visibilidade mantém-se tanto na leitura como na representação. (ARISTOTE, 1980, 1462a 11-18)<sup>4</sup>

Mas Aristóteles, no passo citado, põe em foco uma mudança de atitude em relação ao texto teatral, tanto quanto sabemos, até então ainda não anotada. Inaugura, assim, o que podemos hoje chamar de *Teoria da Literatura*, porque justamente pressupõe a supremacia da leitura do texto teatral em detrimento de sua execução, e, com isso, sua escritura.<sup>5</sup> Para o autor do *Greek Theater and Its Drama*, Roy C. Flickinger (1973, p. 5-6), Aristóteles não estaria preocupado com a encenação propriamente dita dos textos, mas sim com outros aspectos que muitas vezes nos escapam, um deles certamente é a leitura pura e simples, sem os *adornos* da representação. No entanto, a postura, inédita no mundo grego, está eivada do pressuposto de que a escrita, sempre anterior à *performance*, é mais importante. As discussões em torno da relação entre a escrita e o texto poético, então, despertam, assim, alguma curiosidade e alguns questionamentos. Parece-me que o texto teatral é o último dos gêneros em que a execução oral, no mínimo, ainda se faz necessária para uma apreciação estética de sua totalidade significativa e de todas suas possibilidades expressivas. No entanto, não dispomos de todas as marcas, de todos os signos que compõem, em sua totalidade, o texto teatral grego.

Os estudos de semiologia aplicada ao teatro têm postulado que o signo teatral se compõe de muitos outros signos. Roland Barthes (1977, p. 355-6), por exemplo, afirma:

O que é o teatro? Uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina está escondida atrás de uma cortina. Mas a partir do momento em que a descobrem, ela põe-se a emitir na nossa direcção um certo número de mensagens. Estas mensagens têm de particular, o serem simultâneas e contendo de ritmo diferente; em determinado ponto do espetáculo, você recebe *ao mesmo tempo* seis ou sete informações (vindas do cenário, dos trajos, da iluminação, da localização dos actores, dos seus gestos, da sua mímica, da sua fala), mas algumas destas informações *mantêm-se* (é o caso do cenário), enquanto outras *giram* (a fala, os gestos); estamos, pois, perante uma verdadeira polifonia informacional, e isto é a teatralidade: *uma espessura de signos* (falo aqui em relação à monodia literária, e deixando de lado o problema do cinema).

Roland Barthes tem em mente, com certeza, os textos teatrais produzidos em nosso tempo, segundo as condições de representação do teatro contemporâneo. Porém, se levamos em conta as condições materiais específicas de que dispunha o teatro grego antigo, suas observações mantêm-se válidas na apreciação dos textos trágicos, que não deixam de apresentar a polifonia informacional, ou seja, a teatralidade.

Como observar essa espessura do texto teatral grego, se, como se tem afirmado, os autores de teatro grego não nos deixaram textos secundários, isto é, indicações no próprio texto de como se deve montar o cenário, escolher as indumentárias, determinar as expressões gestuais dos actores, enfim todo o conjunto de signos que transcendem o signo puramente verbal, incluindo-se aí a modulação da voz?<sup>6</sup> Pela própria condição de representação, no entanto, os compositores gregos, de certa forma, incorporam no próprio texto a ambientação cênica e, com isso, já na leitura fica estabelecido o cenário em que a ação deve transcorrer ao longo da peça; a identificação das personagens que vão ocupando a cena regularmente se faz por meio do texto pronunciado pelos actores, assim como sua caracterização e, sobretudo, a descrição de seu estado emocional.

Daisi Malhadas (2003, p. 44), em um de seus estudos sobre o espetáculo na tragédia grega, afirma:

A ausência do texto secundário no teatro grego seria, então, mais um obstáculo ao estudo do espetáculo na tragédia. Não se poderia ler a tragédia grega como teatro, mas apenas como um texto literário. Isso aconteceria, se o espetáculo na tragédia grega, antes de ser cena, não fosse poesia.

E aí sim temos a chave para uma das entradas no texto teatral grego, sua forma poética, que de qualquer maneira pressupõe, então, a

*performance*. Da tradição poética, o drama herda, por assim dizer, os outros sistemas de significação.

Na tragédia grega, o texto pronunciado pelo ator e pelo coro – diálogos e cantos – contém vários sistemas de signos da representação: expressão facial, gesto, marcação, penteado, indumentária, acessórios, cenários, tom, som, além da própria palavra (MALHADAS, 2003, p. 45).

Na tragédia grega, da perspectiva do espetáculo, a visão é direcionada sempre pelo texto pronunciado:

Nessa mesma peça [*Orestes* de Eurípidés], pelo modo como Electra, as outras personagens e o coro se referem a Orestes, vemos a sua maquilagem, seu penteado: as secreções coaguladas nos olhos, nos cantos dos lábios, os cabelos em desalinho que lhe tapam a visão. Sabemos que o ator estava de máscara, de modo que, quando foi encenada no V século a. C., apenas a palavra devia ter a força para fazer o espectador ver esses sinais. O mesmo pode-se afirmar da passagem em que Electra, também nessa peça, num momento em que desespera da salvação, diz estar, com as próprias unhas, fazendo seu rosto sangrar. (...) Na experiência teatral grega, portanto, a palavra constitui-se em rico sistema de signos. Pode-se dizer que é a "ditadura da palavra" contra a qual se insurge Artaud em *Le théâtre et son double*, para quem o teatro deve ter uma "linguagem física e concreta", expressão de tudo que se manifesta em cena materialmente, e que, por isso, se dirige primeiro aos sentidos e não ao espírito como a linguagem da palavra (MALHADAS, 2003, p. 47-8).

Mas essa ditadura da palavra sobre o espetáculo, que se quer fazer ver na tragédia, está intimamente ligada ao modo de compor, de concatenar a sequência dramática. Assim, a palavra vai construindo todos os signos exigidos pela cena. A palavra plasma a realidade mental, espiritual e intelectual por meio do canto e da dança e da fala, nos monólogos, diálogos, entre outros elementos, evitados pelo recente racionalismo fundado no discurso em prosa.

Na verdade, a organização do texto teatral deve revelar a organização do espetáculo. Para nós, hoje, a divisão estabelecida por Aristóteles na *Poética* torna mais cômoda a leitura e a apreciação crítica, mas suas considerações sobre a tragédia são como um cânone a ser seguido pelos compositores de sua época, desconhecido, talvez, por Ésquilo, Sófocles e Eurípidés, que parecem mais estar buscando uma forma do que seguindo fórmulas predeterminadas.

Embora seja considerado o mais inovador entre os autores da tragédia grega, por seguir novas tendências musicais por exemplo, Eurípidés

tem os seus textos elaborados de modo formal: em suas peças encontramos os prólogos, os párodos, os episódios e os estásimos, cantos de cena e êxodos. Assim, a necessidade de fixar o texto a ser dito, cantado e coreografado e a ser sobretudo compreendido pelo público, fazia com que o autor apresentasse, no próprio texto, informações mínimas sobre o cenário, as indumentárias, o estado emocional das personagens, enfim, pistas que revelam uma concepção teatral que nada deixa a dever às mais sofisticadas montagens contemporâneas.

Eurípides, parece-me, é muito sensível a esse novo meio de expressão de que dispunham os seus contemporâneos. Como compositor, usando o material mítico disponível na tradição poética grega, deixou-nos textos em que discute o seu universo espiritual, abrindo debates sobre política, religião, sociedade, enfim, sobre todos as questões em pauta nos meios intelectuais atenienses, sem, contudo, abrir mão das possibilidades estéticas que a poesia dramática lhe proporcionava. Explorou-a, a meu ver, de maneira radical, ainda que, muitas vezes, como tem sido notado pelos comentadores de seu texto, tenha prejudicado a unidade dramática. Mas aí entraríamos em outros problemas, mais amplos, pois o que consideramos representativo de toda a produção teatral do século V a. C. é muito pouco e, na verdade, não sabemos exatamente como outros autores, a não ser Ésquilo e Sófocles, compunham suas peças, como distribuíam seus diálogos e seus cantos corais. De qualquer modo, o que chegou até nossos dias nos causa um grande impacto, quer pela construção formal, quer pelo conteúdo, permitindo considerar que as peças nos fazem vislumbrar um pouco mais claramente o que teria sido o teatro grego, e, de acordo com o nosso plano, as modificações desse gênero e seus efeitos.

Quando se fala em espetáculo teatral, imediatamente nos vem à mente o elemento visual, que, para Aristóteles é um dos elementos constitutivos da tragédia. Temos aí dois caminhos a percorrer: um, o da encenação propriamente dita; o outro, o das possibilidades que, como postula Aristóteles, já a leitura do texto nos oferece. O primeiro, para nós, é inviável – pois não tivemos o privilégio de viver no século V a. C. e presenciar as apresentações, ouvir a modulação das vozes dos atores nem a entoação dos coros; não pudemos ver como se vestiam as personagens, como se construía os cenários, nem sentir o que público sentia, ao fazer, de alguma forma, parte do espetáculo que para ele se produzia.<sup>7</sup> Oddone Longo, num ensaio intitulado “The Theater of the Polis”, afirma:

o evento teatral na antiga Atenas era um evento público *par excellence*. As performances dramáticas atenienses não eram concebidas como produções autônomas, em algum ponto indiferente do tempo ou do espaço, mas estavam firmemente localadas dentro de uma estrutura de um festival cívico, em uma ocasião especificada de acordo com o calendário comunitário, e num lugar especial expressamente reservado para essa função (LONGO, In: WINKLER, ZEITLIN, 1990, p. 15).

Se tivermos esses detalhes em mente, a impossibilidade de apreendermos a experiência teatral grega torna-se mais clara. Ao estudar o espetáculo e a forma na tragédia, H. C. Baldry (1984, p. 9) propõe que, se uma máquina nos permitisse atravessar o tempo e presenciar uma representação teatral no século V a. C., na certa não teríamos a compreensão exata do que estaria acontecendo lá. Seu livro, então, busca, na medida do possível, trazer para nós, hoje, dados sobre os testemunhos dos autores mais antigos sobre o teatro, uma discussão sobre o envolvimento da cidade em todas as atividades políticas e religiosas relativas aos festivais dramáticos, as condições materiais da representação, as representações propriamente ditas e o conteúdo das peças. Sua obra destaca a singularidade da experiência teatral grega, irrecuperável para nós.

O segundo, herdeiros que somos de todo esse legado escrito, permite-nos explorar as possibilidades que o texto propõe, como qualquer outra obra de arte. E é nesse mergulho nas possibilidades do texto que sigo os passos dados por Oliver Taplin (1985, p. 4), em *Greek Tragedy in Action*, sem contudo concordar com todas as suas afirmações:

Agora, quando insisto que a tragédia grega deve ser vista para ser pensada, não estou falando a respeito da mecânica da encenação. As características permanentes do teatro – a construção do palco, maquinaria, etc. – são interessantes o suficiente, mas meu interesse não é tanto por *como* a peça era posta em cena quanto pelo *que* está sendo representado em seu interior.

Assim, tudo o que o texto nos apresenta como parte de sua realização performática, muito de perto nos interessa, a saber: entradas e saídas de cena, atos e gestos sugeridos pelo texto das personagens, objetos de cena, sons e silêncios, sequências cênicas, emoções que se percebem pelos vocábulos usados, e mesmo as partes dialogadas e partes cantadas, pois todo esse conjunto de elementos carregados de significação conduz a uma experiência única que é o prazer estético da poesia em seu mais alto grau.

Oliver Taplin (1985, p. 13), porém, não inclui neste seu trabalho considerações sobre os cantos corais, visto que sua preocupação está centrada

na ação dramática, ou seja, naquilo que os atores dizem e fazem em cena. Reproduzo aqui sua declaração para maior clareza:

Para os gregos, um coro era parte integral de muitas ocasiões comuns, religiosas ou seculares – festivais, casamentos, funerais, celebrações de vitórias, por exemplo. Um coro garante a cerimônia e a profundidade para todas as ocasiões ‘festivas’ na vida grega. E, mesmo assim, o coro receberá inevitavelmente pouca atenção neste livro, comparativamente, já que não está como regra rigorosamente envolvido na *ação* e na trama das tragédias. Há exceções, sobretudo em Ésquilo, mas é – para postulá-lo bem genericamente – o lugar para a canção coral mover-se num mundo diferente, um registro diferente, distinto dos eventos específicos da trama. As canções não estão limitadas a um lugar e tempo, na linguagem, na sequência arrazoada da fala e do pensamento, como o diálogo está; elas se desviam por uma sequência de elos associativos, muitas vezes emocionais, a um mundo altamente colorido de encadeamentos universais e abstratos, amplamente alinhados, de pensamento, por desertar a relevância direta da ‘monotonia’ em favor das conexões poéticas da imaginação e universalidade. Se soubéssemos um pouco mais de sua coreografia e música, daí o coro trágico poderia encontrar um espaço mais amplo; mas, tal como está, minha lente focará inevitavelmente os atores.

Concordo com quase todas as afirmações de Oliver Taplin, tendo em mente sua preocupação centrada na ação dramática, mas este trabalho pretende acentuar justamente o oposto de sua proposição: a importância da participação do coro, se não na ação dramática propriamente dita, pelo menos no seu modo de inserção no que aqui chamamos de espetáculo, sobretudo pelas modificações que Eurípides teria introduzido, neste particular, na tragédia ática.

O desconhecimento que temos da representação do coro é o mesmo que temos de como os atores de fato atuavam. A mudança de registro na linguagem utilizada pelo coro, a musicalidade de sua intervenção e mesmo sua coreografia são tão irrecuperáveis quanto a modulação, a entoação e mesmo o modo de representação dos atores. Se, na atuação do coro, há uma mudança de registro tão forte e característica, como acontece com o canto coral nas tragédias áticas, mais do que uma tradição poética ou função estética, há que se considerá-la do ponto de vista do espetáculo que o autor quer nos fazer ver. Se o canto está ligado mais a expressões de conteúdo emocional, incluindo-se aí todas as sugestões de caráter religioso, comunitário, enfim, cerimonial, sua intervenção para a apreciação de um texto teatral é também de igual importância. Nesse sentido, preferimos a

ideia de Helene P. Foley (1985, p. 19) em *Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Eurípides*, ao postular:

As odes de cada uma dessas peças (*Ifigênia em Áulis*, *As Fenícias*, *Hércules furioso*, *As Bacantes*), longe de serem apenas decorativas e não funcionais, formam um ciclo contínuo de canção que ganha ênfase precisamente por seu contraste estudado ou relação desconcertante com a ação. O ritual, servindo nessas peças para ligar ode e ação, o mítico e o secular, o passado e o presente, em última análise, permite ao poeta reivindicar ao drama e à sua tradição poética arcaica uma relevância contínua para uma sociedade democrática.

Se partimos do pressuposto de John Herington (1985, p. 3-40) de que a poesia grega em sua origem é performática, temos que admitir que ela comportava elementos do que aqui chamaremos *espetáculo*. O termo espetáculo, a princípio, parece-nos um pouco perigoso, porque tem um campo semântico que se estende desde o “ver” uma encenação teatral até o assistir a qualquer modalidade desportiva. Mas o perigo se desfaz ao notar que, em qualquer um dos usos que ora fazemos do termo latino *spectaculum*, o ver está sempre embutido, e, mesmo numa encenação, uma das principais atividades é justamente o “ver” o “jogo” dramático.<sup>8</sup> Não é por acaso que o recorte linguístico do inglês recobre justamente esse campo semântico do teatro com o uso do termo *play* tanto para uma *peça teatral* como para o verbo *representar* (GIRARD e OUELLET, 1980, p. 16 nota 1). Portanto, além de uma experiência acústica, – note-se que em inglês o público é denominado *audience*, enfatizando sobretudo o elemento acústico do espetáculo –, o espetáculo denomina o ver esteticamente algo que se representa, trate-se de uma execução poética, de uma disputa desportiva ou de uma apresentação teatral. Já o termo grego θέατρον designa sobretudo o local de onde se “vê” a apresentação dramática.

W. B. Stanford, levando em conta as condições da representação teatral em Atenas do século V a. C., postula a importância maior dos elementos acústicos em relação aos elementos visuais, estes tampouco sendo negligenciados pelos compositores.<sup>9</sup> Mas qual é a sua especificidade, se, de algum modo, o texto teatral está inserido numa tradição poética que comporta os elementos performáticos? Em primeiro lugar, o texto teatral é rigidamente escrito para, nos diálogos e monólogos, ser dito de cor; nas partes corais, para ser cantado e dançado. Como não temos a partitura musical, nem a coreográfica, o que nos resta é o texto. E é com base no texto que vamos recuperar, com nossas limitações de leitores, o que chamamos de espetáculo, ou seja, aqueles elementos textuais que, de alguma



forma, nos sugerem ou indicam algo além da palavra escrita, isto é, a palavra que, lida ou dita, nos leva para uma outra experiência mais expressiva do fenômeno da comunicação, o prazer estético.

## À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

O espetáculo teatral grego tem, então, como objetivo principal expor aos ouvidos e olhos de uma plateia – a quem é especialmente dirigido – o drama, a ação. A ação, aqui, é considerada como a sucessão de acontecimentos que gera a tensão de uma peça teatral, e a fala é a grande responsável por esse aspecto do drama. No entanto, todos os elementos do espetáculo podem, de alguma forma, contribuir ou não para a construção dramática. Os jogos estabelecidos pelas falas do diálogo dos atores, pelas canções do coro, que apelam sobretudo à emoção da plateia, e por todo o conjunto de outros elementos indicados de alguma forma no texto (a indumentária das personagens, o cenário, os objetos de cena, as expressões faciais, os gestos, os estados emocionais), têm um único objetivo, o de proporcionar ao público a compreensão do texto como um conjunto significativo: daí o nome técnico de signo teatral para todos esses elementos. Cada um dos signos, o linguístico, o musical, o rítmico, cenográfico etc., compõe um signo maior, o teatral.

Quando usamos aqui o termo espetáculo, têm-se em mente as discussões abertas pelos estudiosos da semiologia do teatro, que têm o olhar voltado para as representações modernas. Será possível, então, aplicar suas teorias a um texto teatral produzido e representado segundo as condições disponíveis no século V a. C.? Acredito serem notáveis diferenças entre o teatro contemporâneo e o teatro produzido então na Grécia antiga, se levarmos em conta os recursos técnicos de que dispõem hoje nossos autores.

No entanto, mesmo que aos nossos olhos o teatro grego antigo possa parecer despojado em relação aos recursos técnicos disponíveis hoje, tem já todas as possibilidades de uma montagem teatral, nada ficando a dever a qualquer texto contemporâneo. E não é por acaso que, cada vez mais, estudiosos, encenadores, diretores por todo o mundo se debruçam sobre os textos teatrais áticos para neles encontrar uma fonte vigorosa de criação e expressão teatrais. Na apreciação do espetáculo, as dificuldades de um estudioso diante de um texto de Ésquilo, Sófocles ou Eurípedes são as mesmas que encontra ao se confrontar com um texto de Shakespeare, Gil Vicente ou Brecht. Isso porque como já apontamos, rigorosamente, o

espetáculo só existe no momento da encenação. O que sobrevive depois é o texto, e é com base no texto que uma nova montagem pode ser feita. Note-se aqui que a ideia de se recuperar o teatro grego gerou um dos gêneros mais importantes da música erudita, a ópera (TAPLIN, 1990, p. 50-61). E mesmo assim, digamos, a ópera foi calcada sobre uma ideia errônea do que foi a tragédia, pois nela não havia só o canto, sendo o acompanhamento musical muito mais simples, não intervindo na modulação dos atores quando cantavam. Ao contrário, ao que tudo indica, o instrumento seguiria o ritmo determinado pela marcação dos versos.<sup>10</sup> Penso que, ainda que se cometam enganos, o contato com uma fonte latente de expressão, como o é o teatro grego, sempre pode resultar em algo produtivo e interessante. E se os diretores de teatro e encenadores cumprirem com rigor o programa estabelecido nos textos da tragédia ática, ainda poderemos por muito tempo experimentar o terror e a piedade preconizados por Aristóteles.

#### ABSTRACT

In the present study, we detach how the structure of tragic poetry in song and dialogued parts results in a great spectacle dominated by the word. In the choral and actors' songs, the emotional estates are marked by means of the dorian dialect tradition. In dialogues, the rhythm, close to the daily speech in attic dialect, accelerates the events on the stage, puts into practice and moves what Aristotle later will designate "action". The result of mixture of tradition with novelty, song and speech, of dance and gestures. is a spectacle containing myth and "reality", poetry and rhetoric, among other dichotomies, in which the power of language is staged. In tragedy, then, the word in all its modes of expression is the spectacle to be seen and heard. So, the Greek tragedy is inserted in a long tradition initiated by the Homeric oral poetry and announces the establishment of philosophy.

**Keywords:** song; speech; spectacle; Greek tragedy.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Para apreciação dos anacronismos na tragédia ática, ver a discussão de P. E. EASTERLING, em seu trabalho "Anachronism in Greek Tragedy", *JHS*, CV (1985, p. 1-10). Para a discussão sobre 'realidade' e 'ficção', na tragédia, veja-se Oliver TAPLIN (1978, p. 170).

<sup>2</sup> Cf. Eric BENTLEY "Literatura 'Versus' Teatro" para uma discussão interessante dos pontos de vista antagônicos neste particular (1981, p. 141-2).

<sup>3</sup> Esse aspecto das *performances* dos anos sessenta em diante está muito bem estudado por Renato COHEN em *Performance como linguagem* (1989).

<sup>4</sup> Tradução nossa. Cf. as outras referências de Aristóteles ao espetáculo: como uma das partes da tragédia (ARISTOTE, 1449b 31-3 e 1450b 15-20).

<sup>5</sup> Oliver Taplin tem uma visão um pouco diferente no que se refere ao espetáculo na *Poética*. Cf. (TAPLIN, 1977, p. 24-5; 477-9).

<sup>6</sup> Para as questões sobre as didascálias no texto grego ver *Il teatro greco nell'età di Pericle*, o polêmico texto de Gary Chancellor, “Le didascalie nel testo” (MOLINARI, 1994, p. 127-46) e o texto de O. Taplin “Le questione delle indicazioni didascaliche” (MOLINARI, 1994, p. 147-60), que com muito mais clareza questiona as possíveis indicações em alguns textos.

<sup>7</sup> Rigorosamente o estudo de um espetáculo teatral teria que ser feito durante sua representação, daí quase uma inviabilidade de sua apreensão total *a posteriore*. Cf. os debates sobre o fenômeno teatral em “Do significante ausente no teatro”, *Itinerários*, n. 5 (CAÑIZAL, 1993, p. 15-47). Cf. Oliver TAPLIN (1977, p. 39).

<sup>8</sup> Não nos esqueçamos de que “disputa”, “jogo”, para o grego é ἄγών, também “debate”, sendo um dos elementos do teatro. Para as ligações ἄγών na poesia de Píndaro, por exemplo (CROTTY, 1982). Para a apreciação do ἄγών no teatro, ver “Elementos métricos arcaicos en los rituales de *Agon*” (ADRADOS, 1983, p. 347-60).

<sup>9</sup> Cf. dois capítulos referentes aos elementos acústicos: STANDFORD, 1983: “The aural element I: song, music, noises, cries, and silences”, p. 49-62; “The aural element II: the music of the spoken word”, p. 63-75; e um capítulo sobre os elementos visuais: “The visual element” p. 76-90.

<sup>10</sup> Cf. “Delivery, Speech, Recitative, Song” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1969, p. 156-67), para uma completa discussão sobre as partes de ator faladas, recitadas e cantadas e o respectivo acompanhamento musical.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRADOS, F. R. *Fiesta, tragedia y comedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

ARISTOTE. *La Poétique*. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

BALDRY, H. C. *I greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*. Trad. italiana de Herbert W. e Marjorie Belmore. Roma, Bari: Editori Laterza, 1984.

BARLOW, Shirley A. *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*. 2<sup>nd</sup>. Ed. Bristol: Bristol Classical Press, 1986.

BARTHES, Roland. *Ensaaios Críticos*. Trad. de António Massano e Isabel Paschoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Trad. de Álvaro Cabral. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “Do significante ausente no teatro”. In: *Itenirários*, n. 5, 1993, p. 15-47.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CHANCELLOR, Gary. “Le didascalie nel testo”. In: MOLINARI, Cesare (org.) *Il teatro greco nell’età di Pericle*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1994, p. 127-46.

CROTTY, Kevin. *Song and Action, the Victory Odes of Pindar*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1982.

EASTERLING P. E. “Anachronism in Greek Tragedy”. In: *Journal of Hellenic Study*, CV. 1985, p. 1-10.

FACHIN, L. e DEZOTTI, M. C. C. (org.). *Teatro em Debate*. Araraquara: Laboratório Editorial/ São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.

FLICKINGER Roy C. *The Greek Theater and Its Drama*. 4<sup>th</sup> ed. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1973.

FOLEY, Helene P. *Ritual Irony, Poetry and Sacrifice in Eurípidés*. Ithaka/London: Cornell University Press, 1985.

FRÄNKEL, Hermann F. *Early Greek Poetry and Philosophy. A history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. Trad. inglesa de Moses Hadas e James Willis. Oxford: B. Blackwell, 1975.

GIRARD, Gilles et RÉAL, Ouellet. *O universo do teatro*. Trad. de Maria Helena Arinto. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

HERINGTON, John. *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetry Tradition*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1985.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. portuguesa de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barreto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

KNOX, Bernard M. W. *Oedipus at Thebes*. New York: W. W. Norton & Co., 1971.

LONGO, Odone – “La scena della città: strutture architettoniche e spazi politici”. IN: MOLINARI, Cesare (org.) *Il teatro greco nell’età di Pericle*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1994, p. 221-36.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega, o mito em cena*. Cotia, SP: Ateliê 2003.

MOLINARI, Cesare (org.). *Il teatro greco nell’età di Pericle*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1994.

PICKARD-CAMBRIDGE, Sir Arthur. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2<sup>nd</sup> ed. Oxford: Clarendon Press, 1969.

SANTOS, F. B. dos. “O canto na tragédia grega: Eurípides, *Hipólito* v. 58-71”. In: *Aletria* n. 7, 2000, p. 7-14.

\_\_\_\_\_. “Quando Eurípides influencia Sófocles: um estudo sobre a estruturação da poesia trágica grega”. In: FACHIN, L. e DEZOTTI, M. C. C. (org.). *Teatro em debate*. Araraquara: Laboratório Editorial/ São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003, p. 105-18.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Trad. port. de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1992.

STANDFORD, W. B. *Greek Tragedy and the Emotions. An introductory study*. London/Boston/Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1983.

TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. London: Methuen & Co, 1978.

\_\_\_\_\_. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of the Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

WINKLER, John J., ZEITLIN, Froma I. (editors). *Nothing to do With Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1990.

# VIAJAR POR AMOR E DESAMOR\*

Francisco de Oliveira

---

## RESUMO

A relação entre viagem e amor está na base da trama de algumas comédias de Plauto e de Terêncio, por vezes assume alguma coloração filosófica, e aparece com alguma frequência nos elegíacos latinos. Dada a multiplicação de referências, o enfoque será posto nas viagens decididas como cura de males de amor, quer por iniciativa própria, quer por imposição alheia, e essencialmente em textos coloridos com uma tonalidade elegíaca.

**Palavras-chave:** amor; código elegíaco; terapêutica do amor; viagem.

## INTRODUÇÃO

Na tipologia oferecida pela literatura sobre a matéria, as viagens por amor não merecem classificação, embora pudessem ser elencadas, por exemplo, nas viagens por motivos sanitários.<sup>1</sup> Todavia, a relação entre viagem e amor é antiga, pois encontra-se na *Odisseia* de Homero, na história do persa Sataspes em Heródoto 4.43, nos mitos dos Argonautas, de Perseu ou de Hércules e na *Eneida* de Virgílio.<sup>2</sup>

A relação entre viagem e amor, um dos tópicos da *Antologia Palatina*,<sup>3</sup> está na base da trama de algumas comédias de Plauto (vejam-se peças como *Anfitrião*, *Báquides*, *Cásina*, *Gorgulho*, *Fantasma*, *Estico*) e de Terêncio (*O Homem que se castigou a si mesmo* e *Formião*), por vezes assume alguma coloração filosófica e aparece com alguma frequência nos elegíacos latinos, em temas tão diversos como os perigos das saídas noturnas para encontros furtivos, ilícitos e até adúlteros, ou a recusa das viagens e temáticas militares em favor do amor e da poesia erótica.

Dada a multiplicação de referências, o enfoque será posto nas viagens decididas como cura de males de amor, quer por iniciativa própria quer por imposição alheia, e essencialmente em textos coloridos com uma tonalidade elegíaca.

Os autores abordados são Plauto (*O Mercador*), Lucrécio, Catulo, Tibulo, Sulpícia, Propércio e Ovídio (em especial *Remédios de Amor*).

---

\* Trabalho preparado no âmbito do Projeto Quadrienal do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, FCT – POCI 2010.

## TORNAR A PARTIR EM *O MERCADOR DE PLAUTO*

Em Plauto, tomarei o exemplo da comédia *O Mercador*. Logo na fala inicial, o jovem Carino resume a sua vida recente (*Mer.* 11-3):

*Pater ad mercatum hinc me meus misit Rhodum;  
biennium iam factum est, postquam abii domo.  
Ibi amare occepi forma eximia mulierem.*

O meu pai mandou-me daqui para Rodes em viagem de negócios: já passaram dois anos desde que saí de casa. Lá me tomei de amores por uma mulher de beleza estonteante.

Nestes simples três versos se confrontam dois temas conexos: um pai que envia o seu filho em viagem para o curar de uma paixão malsã e a concretização da cura dessa mesma paixão, mas por troca por um novo amor.

No início da peça, o próprio adolescente descreve os males do amor em toada verdadeiramente elegíaca (*Mer.* 18-31), recordando a sua primeira experiência erótica: a paixão intemperante por uma meretriz (v. 42: *Amare ualide coepi hic meretricem*), as censuras permanentes de seu pai,<sup>4</sup> a pressão deste para que o filho partisse para o estrangeiro a fazer fortuna no comércio marítimo, a decisão final do adolescente, perante tanta animosidade paterna (*Mer.* 80-6):

*Ego me ubi inuisum meo patri esse intellego  
atque odio me esse quoi placere aequom fuit,  
amens amansque ut animum offirmo meum:  
dico esse iturum me mercatum, si uelit,  
amorem missum facere me, dum illi obsequar.*

Eu, mal percebi que estava a ser odioso para meu pai e que me tinha aversão aquele a quem eu devia agradecer, amante e amante,<sup>5</sup> tomo a seguinte decisão: prometo-lhe partir em viagem de negócios, se assim o desejasse, e dizer adeus ao meu amor, para lhe agradecer.

Comunicada a decisão, foi dito e feito, que o pai logo mandou apressar um navio antes que o jovem se arrependesse. Mas, no decurso da viagem, durante a estadia em Rodes, o adolescente apaixonou-se por uma escrava de enorme beleza, que logo compra para seu proveito.<sup>6</sup> Claro que, no regresso, vai esconder de seu pai esse tesouro, que deixa a recato no navio, ao desembarcar.

Mal imagina ele que, cheio de saudades, à notícia da chegada, logo o velho se dirige para o porto e aí encontra a beldade, e também ele se

apaixona à primeira vista.<sup>7</sup> E, como já se sabe, o velho não é para delongas, pois “mal viu essa mulher... o malvado começou a acariciá-la” (*Mer.* 199-203: *Postquam aspexit mulierem... scelestus subigitare occepit*). É tamanha a sua perdição que logo inventa uma trama para privar o jovem Carino do contato com a amada.

Depois de várias cenas rocambolescas, de fingimento entre pai e filho (*Mer.* 545: *clam uxore et clam filio*), de *qui pro quo*, como no diálogo entre Demifão e Psicopompa (*Mer.* 499-542), de um leilão em que o velho arre-mata a rapariga, impedindo o filho de continuar a licitar (*Mer.* 424-65), de tiradas sobre os inconvenientes do amor,<sup>8</sup> incluindo numerosos registros de toada elegíaca,<sup>9</sup> e apesar de o seu amigo Eutico se propor ludibriar o velho pai Demifão para o ajudar,<sup>10</sup> tal situação conduz o jovem à nova decisão de partir, mas agora em busca da amada trazida de Rodes, onde quer que ela esteja, uma vez que seu pai a escondeu em parte incerta com a ajuda do vizinho Lisímaco.<sup>11</sup> Tendo visto exilar-se toda a esperança,<sup>12</sup> só lhe resta partir, também ele. Mas hesita entre localidades possíveis que se compraz em enumerar, num elenco com implicações cômicas aliadas a alguns desses destinos de comércio, de lazer e devassidão, para não usar a moderna expressão de ‘turismo sexual’ (*Mer.* 644-7):<sup>13</sup>

*certumst exulatum hinc ire me  
sed quam capiam ciuitatem cogito potissimum:  
Megares, Eretriam, Corinthum, Calchidem, Cretam, Cyprum,  
Sicyonem, Cnidum, Zacynthum, Lesbiam, Boeotiam?*

tomei a decisão de partir daqui para o exílio.

Pois a que cidade me dirigir, é coisa que dá muito que pensar:

Mégara, Erétria, Corinto, Cálcis, Creta, Chipre,  
Sicion, Cnidos, Jacinto, Lesbos, Beócia?

Mas quando fica a saber que o motivo da partida de Carino são os males de amor (*Mer.* 648: *Quia enim me afflictat amor*), e por mais que este diga que parte à procura da amada (*Mer.* 934: *ad peruestigandum ubi sit illaec*), o jovem Eutico só pode entender que se trata de uma cura de amor, até porque tanto a equitação<sup>14</sup> como a partida num navio (*Mer.* 946: *nauem conscendo*) têm implícitas metáforas elegíacas para a relação amorosa.<sup>15</sup>

Em suma, Eutico consagra um entendimento geral: quando o apaixonado infeliz se propõe iniciar uma viagem, é para fazer uma terapia de amor (cf. *Mer.* 951: *Medicari amicus quin properas?*). Mas também desvenda o seu cepticismo perante tal terapia, de resto alicerçado na anterior



experiência do seu amigo Carino; isto é, a cura da paixão por meio de uma viagem só serve para fomentar turismo e donjuanismo (*Mer.* 649-57):

*Quid tu ais? quid cum illuc quo nunc ire paritas ueneris,  
si ibi amare forte occipias atque item eius sit inopia,  
iam inde porro aufugies? deinde item illinc, si item euenerit?  
Quis modus tibi exilio tandem eueniet? qui finis fugae?  
quae patria aut domus tibi stabilis esse poterit? dic mihi.  
Cedo, si hac urbe abis, amorem te hic relicturum putas?  
Si id fore ita sat animo acceptum est, certum id, pro certo si habes,  
quanto te satiust rus aliquo abire, ibi esse, ibi uiuere,  
adeo dum illius te cupiditas atque amor missum facit?*

Que estás para aí a dizer? Que farás quando chegares aonde agora  
[te aprestar para ir:

se acaso aí te apaixonares e de novo dela ficares privado,  
também daí irás fugir? E de outro lugar, depois, se tornar a acontecer?  
Que termo terá o teu exílio? Que fim para a tua fuga?  
Que pátria ou casa te poderá dar estabilidade? Diz lá!  
Vejam: se te fores embora desta cidade, tu julgas que deixarás aqui

[o amor?  
Se estás convencido, se tens por certo, se tens a certeza de que assim será,  
quão mais vantajoso não seria partir para algum sítio no campo, instalar-se  
[aí, viver aí  
até a paixão e o amor por ela fazerem a sua despedida!

Mas tal conselho é ineficaz: o amigo vai partir sem se despedir do pai (*Mer.* 660: *Clam patrem patria hac effugiam*). E é já preparado que o vamos reencontrar em duas cenas de verdadeira opereta, primeiro em monólogo (*Mer.* 830-41), depois em diálogo com Eutico (*Mer.* 842 segg.), reafirmando o desejo de correr mundo à procura da sua amada (*Mer.* 863: *aut amicam aut mortem inuestigauero* ‘tudo farei até encontrar ou a minha amada ou a morte’). Em delírio, realiza uma viagem imaginária, de Atenas a Chipre, a Cálcis, com regresso a Atenas quando grita: “Já estou em casa, já regresssei do exílio”.<sup>16</sup> E, afinal, é em casa e na pátria que ele vai reencontrar o seu amor.

## LUCRÉCIO: O DEAMBULAR EPICURISTA POR UM CORPO QUALQUER

Ora a problemática da cura do amor-paixão reaparece, agora em tonalidade filosófica, no epicurista Lucrécio (4.1058-72). Aqui, é bem de ver, a cura da paixão não se faz com paliativos, muito menos com uma ausência atormentada pelos simulacros do objeto amado, que só seria esquecido

com separação definitiva e permanente. Em consequência, Lucrecio aconselha o apaixonado a voltar-se para outros amores:

*Haec Venus est nobis; hinc autemst nomen amoris,  
hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor  
stillauit gutta et successit frigida cura.  
nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt  
illius et nomen dulce obseruatur ad auris.  
sed fugitare decet simulacra et pabula amoris  
absterrere sibi atque alio conuertere mentem  
et iacere umorem conlectum in corpora quaeque,  
nec retinere, semel conuersum unius amore,  
et seruare sibi curam certumque dolorem.*

É isto Vênus, para nós. Daqui sai o nome de amor, daqui correu para o coração aquela primeira gota da doçura de Vênus, a que sucedeu um gélido cuidado. É que, se está longe o objeto do teu amor, estão perto os seus simulacros e a doçura do seu nome ecoa a teus ouvidos. Convém espantar<sup>17</sup> tais simulacros e afastar de si os alimentos<sup>18</sup> desse amor e voltar o espírito para outrem e lançar o sémen acumulado num corpo qualquer, não o reter, guardando-o só para um amor único, entregando-se a tormentos e à dor inevitável.

Como se deduz, para o epicurismo a cura da paixão não consente canseiras de viagem.<sup>19</sup> O amor multívago, eufemismo para dizer promiscuidade sexual,<sup>20</sup> não vagueia, errante, por terras longínquas para esquecer a paixão ou procurar a alma gêmea: cura-se no primeiro corpo disponível, é de corpo em corpo que transita, não de terra em terra. Este é um remédio que o próprio Ovídio reconhecerá como certo, quando recomenda ter sexo com uma qualquer antes de chegar à mulher amada (*Rem.* 401-4):

*Gaudia ne dominae, pleno si corpore sumes,  
te capiant, in eas quamlibet ante uelim;  
quamlibet inuenias, in qua tua prima uoluptas  
desinat; a prima proxima segnis erit.*

Para que o gozo da tua senhora, se a abordes com todas as energias, não te torne prisioneiro, antes dela, pratica sexo com uma qualquer; uma qualquer que encontres, na qual sacies o teu prazer primeiro; depois do primeiro, o ato seguinte será menos intenso.

Está aqui implícito o tópico elegíaco do amor-paixão, sempre obcecado por dois lugares de eleição: a cama da amada, quando esta se dispõe;

ou a porta da amada, cravejada de súplicas, serenatas, beijos, flores, lágrimas, quando esta recusa a entrada. Para esse amor-paixão as deslocções são curtas, por vezes mais curtas do que as navegações noturnas nos braços da amada, quando o vento toca de feição.

## CATULO OU ARIADNE ABANDONADA NA VIAGEM DE NÚPCIAS

No poema 11, em registro com alguma ironia, Catulo apresenta o tema da ruptura amorosa concretizada em viagens, que seriam longas, por países longínquos, de uma extremidade à outra do mundo conhecido: Índia, Mar Oriental, Hircânia, Arábia, Sagas, Partos, Egipto, Alpes, Reno, Britânia.<sup>21</sup> Os perigos de viagens como essas não anulam o desejo de partida e o adeus final à amada infiel, lasciva e cínica, a quem envia *non bona dicta* ‘palavras que não são amigáveis’ (11.21-4):

*Nec meum respectet, ut ante, amorem,  
qui illius culpa cecidit uelut prati  
ultimi flos, praetereunte postquam  
tactus aratro est.*

E que não conte mais, como dantes, com o meu amor,  
que, por sua culpa, feneceu, como uma flor  
no extremo de um prado, depois de ser arrancada  
à passagem do arado.

O *carme* 64 começa com a significativa história da nau Argos e a invenção da navegação, antes de passar às bodas de Peleu e Tétis, aonde ocorrem convidados vindos de muitas regiões da Grécia e deuses de todas as suas moradas divinas. A descrição da mansão faustosa da noiva inclui uma éfrase de pintura, se como tal entendermos o bordado multicolor da colcha do leito nupcial (cf. 64.47-52 e 265-6). Aí se conta a longa história de Ariadne (64.50-264): como fora abandonada numa ilha deserta (64.57 e 184 segg.), completamente transtornada (v. 70: *perdita mente*), como vira ao longe Teseu a fugir das promessas de amor e casamento que havia jurado à jovem princesa, a qual, apaixonada à primeira vista, como Medeia, traía o irmão (64.150 e 181), os progenitores (6.117-9 e 180) e a pátria (64.120-3):

*(..) Omnibus his Thesei dulcem praeoptarit amorem,  
aut ut uecta rati spumosa a litora Diae  
uenerit, aut ut eam deuinctam lumina somno  
liquerit immemori discedens pectore coniunx?*

(...) como a tudo isso ela preferiu o doce amor de Teseu, ou como chegou às espumosas praias de Dia, levada em seu navio, ou como a abandonou, de olhos cerrados pelo sono, o esposo que partiu com seu coração ingrato.

Depreende-se, de resto, do uso irônico de *coniunx* ‘esposo’, que Teseu é incapaz de qualquer ligação permanente, pois comporta-se segundo a ética de Lucrécio, simplesmente procurando o prazer sexual num corpo qualquer, que abandona “mal a libido saciou o seu propósito cúpido” (64.147: *simul ac cupiditate mentis satiata libido est*). A viagem a dois não fora, portanto, uma viagem de núpcias, mas logro calculado. Pelo contrário, para verem umas bodas de amor, viajaram todos os convidados de Peleu e Tétis.

#### TIBULO: A OBSESSÃO POR UM AMOR ÚNICO NÃO CONSENTE AFASTAMENTO

Já quando os elegíacos falam de viagem, a toada soa entre ciúme e frustração. A viagem impõe-se, por vezes no final de um progressivo afastamento, quando uma das partes quer sinalizar o termo ou, afastando-se, quer procurar a cura do amor não correspondido, sem desquitar uma intenção vingativa.

Tíbulo, na elegia 1.3, recorda as preocupações da amada em relação à sua partida para o oriente no séquito de Messala. O poeta está retido em Corfu por uma doença que o deixa entrever uma morte longe do seu amor e lhe dá pretexto para manifestar a ânsia do regresso e invectivar a guerra e a ganância, com as suas consequentes longas viagens (v. 36: *longas uias*), por oposição a um passado idealizado, onde só reinava o amor. Fica também implícita a ideia de que o afastamento é nefasto ao amor (v. 20: *Audeat inuito ne quis discedere Amore*) e que a ausência pode mesmo ser causa de traição (v. 81-4).

No quadro do amor homoerótico, que aconselha a não desperdiçar a juventude,<sup>22</sup> e sob a forma de uma arte de amar pederástica, o deus Priapo ensina o amante a vencer a resistência do jovem cobiçado, nunca da sua presença se ausentando (1.4.39-46):

*Tu, puero quodcumque tuo temptare libebit,  
cedas: obsequio plurima uincet amor.  
Neu comes ire neges, quamuis uia longa paretur  
et Canis arenti torreat arua siti,  
quamuis praetexens picta ferrugine caelum*

*uenturam amiciat imbrifer arcus aquam;  
uel si caeruleas puppi uolet ire per undas,  
ipse leuem remo per freta pelle ratem.*

Tu, em tudo o que o teu amado desejar experimentar,  
cede: pela complacência muitas vitórias alcançará o amor.  
E não te negues a viajar na sua companhia, ainda que prepare  
[uma longa viagem  
e a constelação do Cão torre os campos abrasados pela seca;  
ainda que, orlando o céu com uma pintura de azul metálico,  
o pluvioso arco-íris se cubra com a chuva que está para cair;  
e se ele mostrar vontade de partir de barco pelas ondas cerúleas,  
pega tu no remo para impelir o leve navio através da agitação do mar.

Assim, para conquistar o amor, Priapo apregoa um serviço amoroso capaz de enfrentar todos os perigos,<sup>23</sup> incluindo uma notação de perigos inerentes às viagens que recorre no final, quando sobre o amor venal é lançada a maldição de andar errante por trezentas cidades (1.4.69), uma sugestão já implícita em Pl. *Mer.* 644-7, acima citado, com sugestão de roteiros de prostituição.

Na elegia 2.3, a partida da amada Nêmesis para o campo permite evocar uma mítica idade de ouro do amor, que todavia é ironicamente controvertida no fecho, quando o *seruitium* amoroso retém o poeta na cidade enquanto não recebe chamamento da amada (v. 77-80).

A elegia 2.6 conglomerada uma série de motivos a partir da antítese armas / amor. Aqui, a partida para uma longínqua campanha militar aparece como cenário de cura de um amor cruel (v. 15: *acer Amor*), de uma penosa escravidão (v. 24: *ualida compede uinctum*) que já fez pensar em suicídio e que agora se transforma em autodesmascaramento (v. 9-14):

*Castra peto, ualeatque Venus ualeantque puellae:  
et mihi sunt uires et mihi facta tuba est.  
Magna loquor, sed magnifice mihi magna locuto  
excutiunt clausae fortia uerba fores.  
Iuravi quotiens rediturum ad limina numquam!  
Cum bene iuravi, pes tamen ipse redit.*

Pois vou partir para o serviço militar! Adeus, Vênus, adeus donzelas:  
também eu sou forte, a trombeta também foi feita para mim!  
Baboseiras é o que digo, e uma porta fechada repele com soberba  
as minhas fanfarronadas quando digo baboseiras.  
Quantas vezes jurei nunca mais tornar a estas soleiras!  
Lá jurar, eu bem jurei! Mas, por si mesmos, os meus pés aí tornaram.

Incapaz de quebrar os grilhões que o prendem, ao apaixonado só resta um exercício de desculpabilização para todas as traições, agrumes e ofensas da Délia amada: *lena nocet nobis, ipsa puella bona est* “é uma alcoviteira que causa os nossos tormentos: por si, a minha amada tem bom coração” (v. 44)! Multilóquios de apaixonado a esconder a realidade, como já o Mercador de Plauto deixara anotado.<sup>24</sup>

## SULPÍCIA: UM GRITO FEMININO CONTRA A VIAGEM FORÇADA

Vejamos agora, num quadro de oposição entre cidade e mundo rural, entre Roma e uma casa de campo na Etrúria,<sup>25</sup> o que sente uma jovem apaixonada, a poetisa Sulpícia, sobre uma viagem que a afasta do seu querido Cerinto (Prop.3.14 = 4.8):

*Inuisus natalis adest, qui rure molesto  
et sine Cerintho tristis agendus erit.  
Dulcius urbe quid est? An uilla sit apta puellae  
atque Arretino frigidus amnis agro?  
Iam, nimium Messalla mei studiose, quiescas;  
non tempestiuae saepe, propinque, uiae.  
Hic animum sensusque meos abducta relinquo  
arbitrio, quamuis non sinis esse, meo.*

Está a chegar o odioso dia do meu aniversário, que terei de passar,  
triste, sem o meu Cerinto, no campo que me é molesto.  
Que coisa pode haver mais doce que a cidade? Será que agrada a uma jovem  
uma casa de campo ou um rio gelado na região de Arécio?  
Tem calma, Messala, preocupas-te demais comigo!  
Nem sempre são oportunas as viagens, meu querido parente!  
Levada à força, deixo aqui o meu coração e os meus sentidos,  
apesar de me não permitires ficar, como era meu desejo!

## PROPÉRCIO E O LUGAR VAZIO NUM LEITO DE AMOR

Como era de esperar, também em Propércio os temas da viagem, da ausência,<sup>26</sup> da separação, sobretudo quando prolongada (1.12.1), do abandono, da traição e da infidelidade<sup>27</sup> se relacionam com diversos sentimentos amorosos e diferentes estados de alma.

Assim, em 1.4, sobre o pano de fundo da fuga de Teseu, que abandona Ariadne mergulhada em sono profundo, como já vimos em Catulo e se repetirá em Ovídio,<sup>28</sup> deparamo-nos com as recriminações de Cíntia, que passou a noite à espera do amado, porventura retardado no leito de

uma outra mulher, donde, como Lucrécio preceituara, o poeta vai chegar cansado (1.3.37-8 e 43-4):

*Namque ubi longa meae consumpsisti tempora noctis  
languidus exactis, ei mihi, sideribus?*

(...) *interdum leuiter mecum deserta querebar  
externo longas saepe in amore moras.*

Pois onde passaste este longo intervalo de uma noite que era minha,  
lânguido, hui!, vens até mim, já as estrelas desapareceram?

(...) entretanto, abandonada a mim mesma, eu chorava, resignada,  
as tuas frequentes, longas estadias junto de um amor estrangeiro!<sup>29</sup>

Em 1.12, o poeta sente a ausência, real ou fictícia, da amada em terras tão longínquas quanto a Sarmácia e o Cáucaso como uma verdadeira ruptura, e exclama: “Para ela já não sou o que era: uma longa viagem muda as amadas”.<sup>30</sup>

Que a estadia em terras longínquas é um risco para a relação amorosa, fica muito claro em 1.11, onde o poeta expressa o receio de que, durante a vilegiatura em Baias, a amada o troque por outros amores. É que essa estância turística é um perigo para a moralidade das mulheres (v. 29: *castis inimica puellis*). Por isso, Cíntia deve regressar de imediato (v. 27: *corruptas deserere Baias*), Baias é um atentado contra o amor (v. 30: *crimen amoris*).<sup>31</sup>

Na elegia 1.17, o poeta lamenta ter fugido da amada: agora, isolado em paragens longínquas e ermas (*deserta loca et taciturna*), cercado de florestas desconhecidas, com o mar a dificultar o regresso, verifica que a distância não curou a sua paixão.

Do mesmo modo, em 1.18, o refúgio em lugares desertos, entre florestas, rochas e descampados, não evita os suspiros de amor, com o eco a reverberar o nome da amada.

Em domínio oposto, num quadro onde subjazem os perigos da navegação como piores do que a manutenção de um amor de que se quer fugir, quando, em sonhos, o poeta vê a amada em grande perigo de naufrágio, logo surge o plano visionário de uma navegação a dois, com a partilha de um comum destino de morte, ou de sorte, a significar um amor fiel (2.26).<sup>32</sup>

A ideia de os dois amantes se refugiarem numa região montanhosa, longínqua e isolada, perpassa em 2.30, a propósito de uma querela de amor. Aí o poeta reafirma que a hipotética partida da amada para terras tão longínquas como as do Tânaís, como as percorridas por Pégaso, a Frígia e o

Cáspio, não impedirá que ele continue fiel ao seu amor único, pois ela não tem meio de lhe fugir (2.30.1 *Quo fugis a! demens? Nulla est fuga*).

Mas a referência mais explícita à terapia do amor, e em tonalidade autobiográfica, é feita por Propércio na elegia que logo assim começa (3.21.1-6):

*Magnum iter ad doctas proficisci cogor Athenas  
ut me longa graui soluat amore uia.*

*Crescit enim assidue spectando cura puellae:  
ipse alimenta sibi maxima praebet amor.*

*Omnia sunt temptata mihi, quacumque fugari  
possit; at ex omni me premit ipse deus.*

Impus-me partir para a douda Atenas, um grande itinerário,  
para que a longa viagem me liberte de um amor funesto.

É que os tormentos causados pela amada crescem; quando a vejo

[assiduamente,

a si próprio fornece mais alimento o amor.<sup>33</sup>

Por todas as maneiras eu tentei escapar,

mas por todo lado me cerca o próprio deus.

Perante a indiferença da amada, que chega ao ponto de raramente o receber, e mesmo então para dormir vestida a um canto do leito, o desespero leva o apaixonado a procurar uma cura radical (Prop. 3.21.9-10):

*Vnum erit auxilium: mutatis, Cynthia, terris,  
quantum oculis animo tam procul ibit amor.*

Restará um único remédio, Cíntia: mudando de terra,

quanto mais longe da vista, mais longe do coração se irá o amor.

De imediato, descreve os preparativos da partida, imagina o longo itinerário por mar e por terra e prevê reforçar os meios de cura com o estudo da filosofia – na Academia de Platão e no Jardim de Epicuro –, da oratória e do teatro, e com a frequência de exposições de pintura e de escultura. Enfim, uma terapêutica que mistura a mobilidade estudantil com o turismo cultural (3.21.30-4). E exclama:

*Aut spatia annorum aut longa interualla profundi  
lenibunt tacito uulnera nostra sinu;  
seu moriar fato non turpi fractus amore,  
atque erit illa mihi mortis honesta dies.*

Ou o passar do tempo e a longa distância por mar

irão aliviar as feridas caladas no fundo do meu peito;



ou então irei morrer vergado pelo destino, mas não por um amor torpe,  
e será honroso esse dia da minha morte!<sup>34</sup>

Com tal decisão, o poeta parece ter enfim alcançado a paz e a cura de um amor cego, que, na sua pátria,<sup>35</sup> os amigos não podiam demover, fogo e servi-  
dão que nenhum mar ou naufrágio até aí lograra impedir.<sup>36</sup> Só agora, na via-  
gem derradeira, se consuma e se consome a paixão, só agora ela é vencida pela  
razão, num lamento que parece dar-lhe um último alento (3.24.15-20):

*Ecce coronatae portum tetigere carinae,  
traiectae Syrtes, ancora iacta mihi est.  
Nunc demum uasto fessi respiscimus aestu  
uulneraque ad sanum nunc coiere mea.  
Mens Bona, si qua dea es, tua me in sacraria dono:  
exciderant surdo tot mea uota Ioui.*

Eis que atingiram o porto as quilhas coroadas de flores,  
as Sirtes foram dobradas, a âncora foi por mim lançada!  
Agora finalmente, cansados, recuperamos da enorme agitação do mar  
e as minha feridas começaram a cicatrizar.  
Boa Mente, se és uma deusa, eu me entrego ao teu culto:  
quantos dos meus votos saíram frustrados perante um Júpiter surdo!

Como se nota, a viagem terapêutica só surte efeito por ser terapia racional, e a cura só é possível quando resulta de convicção interior e não por obra de magia ou de deuses: a religião tradicional não socorria apaixonados, menos ainda um Júpiter cujos amores multiplicavam os ilícitos do deus (cf. 3.9.28: *Iuppiter infamat seque suamque domum* “Júpiter é causa de infâmia para si e para a sua casa”).

A cura parece confirmada na despedida que encerra o livro III, no qual o tema das lágrimas de ruptura (note-se também o termo *discedere* “separar-se, divorciar-se”) se combina com os tópicos da partida, da porta cerrada (*paraklausithyryion*) e do amor exclusivo, ao jeito de uma relação de conjugalidade (3.25.7-10):

*Flebo ego discedens, sed fletum iniuria uincit:  
tu bene conueniens non sinis ire iugum.  
Limina iam nostris ualeant lacrimantia uerbis  
nec tamen irata ianua fracta manu.*

Irei chorar eu também na partida, mas a injúria vence o choro:  
és tu que não consentes a continuação de um vínculo harmonioso.  
Adeus, soleiras que chorais perante as minhas simples palavras,  
sem a porta, irada, ter sido arrombada à força!

Para além deste modelo de conjugalidade, em Propércio a relação entre viagem e amor também aparece explicitamente no quadro do amor conjugal, na extraordinária e inovadora elegia 4.3, a carta de Aretusa a Licotas, nomes poéticos para Gala e Póstumo.

Dado que as leis romanas interditavam às mulheres o serviço das armas (4.3.45), Gala fica privada de acompanhar o marido em sucessivas campanhas por terras longínquas que ela já conhece pelo mapa-múndi que tem sempre à disposição: Bácia, Seres ou Chineses, Getas, Britânia, Índia, Tiro, Araxes, Cítia, África, Partos.<sup>37</sup> Com um lugar vazio no leito conjugal (4.3.56), de dia e durante as amargas noites de insônia (4.3.29), Gala só espera o regresso do marido amado.<sup>38</sup> E, esparsamente, deixa correr alguns queixumes (cf. 4.3.11: *Haecne marita fides? hae sunt pactae mihi noctis?*) e o receio de que as viagens militares tenham feito o marido esquecer a esposa: (4.3.23-8):

*Dic mihi, num teneros urit lorica lacertos?  
Num grauis imbellis atterit hasta manus?  
Haec noceant potius, quam dentibus ulla puella  
det mihi plorandas per tua colla notas!  
Diceris et macie uultum tenuasse; sed opto  
e desiderio sit color iste meo.*

Diz-me: não é verdade que a couraça queima os teus delicados membros?  
Não é verdade que a pesada lança fere as tuas mãos não feitas  
[para guerrear?]<sup>39</sup>

Antes te magoem elas do que alguma amante com seus dentes  
deixe no teu pescoço marcas que me farão chorar.

Diz-se que o teu semblante definhou de magreza; o meu voto  
é que essa cor pálida seja de saudades de mim!

Antecipando a fidelidade das heroínas apaixonadas de Ovídio, também Gala se proclama ansiosa, fiel ao seu amor, lutando contra o subconsciente que lhe segreda que a viagem prolongada por terras longínquas, mais do que terapia, pode significar a morte do amor, acaso substituído por um novo amor.<sup>40</sup>

## A VIAGEM COMO REMÉDIO DO AMOR EM OVÍDIO

Em Ovídio, o tema da separação dos amantes assume um espectro de grande amplitude: partida por vezes sob a forma de poema de despedida, antes da partida, ou *propemptikon*,<sup>41</sup> separação forçada por um elemento

natural (rio caudaloso em *Am.6*), por uma ordem externa (exílio de Ovídio chorado nos *Tristes*, como na elegia 1.3),<sup>42</sup> por ausência, acaso agravada por tempestade, morte, fuga, viagem do amado que deixa a amada ou esposa sozinha, como é frequente nas *Heroides*, e tem as conseqüentes manifestações de dor e despedida: morte, choro, desespero, desejo de seguir o parceiro, lágrimas, bater no peito desnudo, soltar a cabeleira, beijos, abraços, palavras de tristeza, de despedida (veja-se a repetição de *ualere*, como em Tib. 2.6.9), de queixume e de votos, termos do campo semântico da ruptura, mas também o silêncio, a incapacidade de articular.<sup>43</sup>

Mas, conforme propósito inicial, vou concentrar-me em reduzido número de casos relativos à viagem como terapêutica de amor.

O tema da viagem de amor aparece em Ovídio, *Amores* 3.13, em que se descreve uma peregrinação em companhia da esposa para ver uma festa campesina na região dos Faliscos (*Am.3.13.1*: “Tendo minha mulher nascido na região dos Faliscos produtores de fruta”). É interessante reparar que a festa é em honra de Juno, a deusa do casamento. Não menos interessante é que Ovídio fecha o poema pedindo à deusa que lhe seja propício. Mais: se o próprio afastamento constitui um consabido remédio para a paixão, ao considerarmos a estrutura da obra, esta composição confirma a intenção, embora oscilante, de partir para se curar da paixão por Corina (veja-se a repetição em *Am.3.11.37*: *Nequitiam fugio: fugientem forma reducit* “Fujo da tua maldade: mas a tua beleza faz regressar quem quer fugir”), tal como fora proclamado em *Am.3.11.29-32*:

*Iam mea uotiua puppis redimita corona  
laeta tumescentes aequoris audit aquas.  
Desine blanditias et uerba, potentia quondam,  
perdere: non ego sum stultus, ut ante fui!*

Já a proa do meu navio adornada com uma coroa votiva,  
alegre, ouve as águas entumescidas do mar.  
Deixa de desperdiçar palavras de ternura, outrora poderosas:  
eu já não sou estulto, como era dantes!

Em consequência, e para regressarmos a *Am.3.13*, a esposa legítima é recolocada no quadro da normalidade, durante uma cerimônia cívica. Assim, além de restabelecer a ordem moral, Ovídio reafirma que esta viagem significa a cura da paixão funesta. À castidade da festa (*Am.3.13.3*: *casta festa*) opõe-se, na elegia anterior e na seguinte, a notícia da perfídia e traição de Corina, e, por fim, a renúncia final à poesia elegíaca e à sua musa inspiradora. Enfim, a cura.

De fato, por razões várias, que vão do gosto pessoal a eventual contenção por motivos ideológicos e até para se precaver contra perseguição e censura, Ovídio sentiu necessidade de abordar longamente o tema da terapêutica amorosa, numa obra sugestivamente intitulada *Remédios de Amor*.

De certo modo como em Propércio, 1.4, Ovídio vai oferecer em *Remédios de Amor* os meios para curar o amor-paixão e medicar aqueles que, contra o objetivo explicitado no prólogo da sua *Arte de Amar*, 1.1-34, se tinham desviado de um amor guiado pela razão. Este papel de mestre e de médico do amor é rastreado na recorrência dos termos *ars* ‘arte’, como em *arte regendus Amor* ‘o amor deve ser regido por uma arte’, ou de *doctus* ‘douto’, *magister* ‘mestre’, *praeceptor* ‘preceptor’, *peritus* ‘perito’, e em metáforas várias que, ao implicarem um amor racional, afastam o amor-paixão.<sup>44</sup>

O prólogo de *Remédios de Amor* (v. 1-40) logo marca de forma muito clara que o seu objeto é o amor infeliz, a submissão à tirania de uma amante indigna (v. 15: *indignae regna puellae*), que pode levar ao suicídio (*Rem.*17-22). Tal como no início de *Amores*, este projeto didático tem a proteção de Cupido, o menino que se compraz no jogo e que recusa crueldade (*Rem.*23-4), e é simultaneamente colocado no quadro do amor elegante, isto é, do amor galante (*Rem.*31-6):<sup>45</sup>

*Effice nocturna frangatur ianua rixa  
et tegat ornatas multa corona fores;  
fac coeant furtim iuvenes timidaeque puellae  
uerbaque dent cauto qualibet arte uiro,  
et modo blanditias, rigido modo iurgia posti  
dicat et exclusus flebile cantet amans.*

Faz com que a porta se abra numa rixa noturna  
e que uma grande coroa enfeite por completo os seus gonços;  
faz com que se encontrem às escondidas os jovens e as tímidas donzelas  
e que estas respondam com toda a arte a um homem matreiro;<sup>46</sup>  
e ora palavras ternas ora injúrias lance contra uma porta fechada  
e entoe um canto lamentoso o amante rejeitado.

Obtido o beneplácito para a obra, é anunciado o destinatário<sup>47</sup> e afirmada a intenção didática.<sup>48</sup> O poeta apresenta-se mesmo como garantia da libertação, como se de uma relação entre senhor e escravo, entre *dominus* e *seruus* se tratasse (*Rem.*73-4). Assim se evitarão amores trágicos, como os exemplos mitológicos oportunamente elencados (*Rem.* 55-68).<sup>49</sup>

O primeiro conselho do poeta médico (*Rem.* 76), em toada lucreciana, é subtrair o pescoço ao jugo (v. 90), cortar rapidamente as primeiras raízes e as sementes más do mal (v. 90-1), extinguir o incêndio e não deixar as chamas lentamente propagar-se (v. 105). E são indicadas outras mezinhas práticas: evitar o ócio (v. 143: *Venus otia amat*); procurar uma ocupação em Roma (v. 151-68), no foro, no direito, na guerra (v. 153: *munera Martis*); dedicar-se à agricultura (v. 169-198), cujo prazer (*uoluptas*) faz com que o *Amor* se distancie (v. 197-8); praticar a caça e a pesca (v. 199-212), domínios cujo vocabulário é comum ao do amor.

Outra medida prática é viajar (*Rem.* 213-48), mas para bem longe (v. 214: *I procul et longas carpere perge uias*), sem hesitar ou inventar pretextos,<sup>50</sup> ainda que o nome da amada incite a regressar (v. 215: *et occurret desertae nomen amicae*). Ovídio introduz mesmo uma notação de carácter racional decorrente do halo equívoco do termo *fuga*, que, tal como o correspondente grego, *phyge*, significa “fuga, retirada, exílio”. Assim, o poeta médico justifica virar as costas, não como ato de covardia, mas como retirada estratégica salvadora.<sup>51</sup>

Ovídio compraz-se em antecipar argumentação contrária a qualquer autojustificação que o amante procure para não levar até ao fim a decisão de afastamento (*Rem.* 237-48):<sup>52</sup>

*Forsitan a laribus patriis exire pigebit;  
sed tamen exhibis; deinde redire uoles,  
nec te lar patrius, sed amor reuocabit amicae,  
praetendens culpae splendida uerba tuae.  
Cum semel exieris, centum solacia curae  
et rus et comites et uia longa dabit.  
Nec satis esse putes discedere; lentus abesto,  
dum perdat uires sitque sine igne cinis.  
Quod nisi firmata properaris mente reuerti,  
inferet arma tibi saeua rebellis Amor;  
quidquid et afueris, auidus sitiensque redibis,  
et spatium damno cesserit omne tuo.*

Talvez seja pesaroso sair do lar paterno;  
mas sairás. Depois quererás regressar  
e não é o lar paterno, mas o amor pela tua amada que te fará voltar,  
escondendo o real motivo sob esplêndidos argumentos.  
Mas logo que saíres, que alívios sem conta a teus cuidados  
te darão seja o campo, sejam os companheiros, seja a longa viagem.  
E não vás julgar que basta afastar-se. Tens de ficar longe por  
[longa temporada,

até perderem a força e ficarem sem lume as cinzas.  
É que, se não retardares o regresso, com firme determinação,  
rebelde, o amor lançará contra ti as suas armas cruéis;  
e por mais longa que tenha sido a ausência, voltarás ávido e sedento,  
e todo esse afastamento reverterá em dano para ti.

Como se vê, reencontramos aqui alguns dos tópicos do *Mercador*, como a despedida amargurada do lar paterno e da pátria (Pl. *Mer.* 830-5 e 946-8). E que uma partida anuncia o termo do amor, fica logo ilustrado com os exemplos de Medeia e Circe, nos quais a magia nada pode contra um homem decidido a afastar-se (*Rem.* 260-90). Para evitar contágio, a viagem deve conduzir mesmo a outro *orbe* (*Rem.* 630: *alter, si possis, orbis habendus erit*).

Mas viajar não significa buscar a solidão, que seria contraproducente, deve antes procurar-se a cura por uma nova socialização, e não a tristeza do ensimesmamento, que tanto mal causou a Fílis (*Rem.* 579-80):

*Quisquis amas, loca sola nocent; loca sola caueto.  
Quo fugis? in populo tutior esse potes.*

A ti, que amas, os lugares desertos prejudicam; evita lugares desertos.  
Para onde partes? No meio de uma multidão podes estar mais seguro.

Por fim, é aconselhado o afastamento em relação aos lugares onde o amor foi vivido.<sup>53</sup> Do mesmo modo se prescreve evitar os lugares que podem recordar amores passados (*Rem.* 725-6):

*Et loca saepe nocent; fugito loca conscia uestri  
concubitus; causas illa doloris habent.*

E os lugares muitas vezes são prejudiciais; fugirás dos lugares cúmplices dos vossos encontros; é que eles fornecem motivos para a dor.

Recomendação especial é contornar a proximidade da porta da amada, é afastar-se dela a galope, por todos os meios (*Rem.* 788 e 790):<sup>54</sup>

*Nunc opus est celeri subduere calcar equo.  
(...) remis adice uela tuis.*

Agora é que é preciso estimular o rápido cavalo.  
(...) junta as velas aos remos!

## CONCLUSÃO

Em conclusão se dirá que o tema escolhido permite rastrear numerosas pistas que colam a ideia de perigo ao tema da viagem. No domínio amoroso, a viagem tem inerente o perigo de ruptura: o fim do amor só é cura para quem se quer libertar unilateralmente de uma paixão maligna; a ausência pode provocar a ruptura não procurada de um amor existente, conjugal ou moldado sob o lema da conjugalidade. Por isso, a arte de amar homoerótica proposta por Priapo aconselha o apaixonado a nunca se separar do amado, como bem entendiam as heroínas femininas, como Ariadne ou Gala.

Noutra perspectiva, o tema da ausência ou afastamento do objeto amado consente ainda traçar algumas oposições civilizacionais típicas – as antíteses armas / amor; campo / cidade; elegia / épica –, bem como entrever muitos dos objetivos de viagem – religiosos, turísticos, acadêmicos, militares, de puro lazer e de prazer.

São também elencados os espaços por onde se viajava, com suposição de que eram procurados lugares exóticos, sítios longínquos e circuitos fixos relacionados com interesses tão diversos como os culturais (viagem a Cnidos), como os circuitos da prostituição, masculina ou feminina, e que esses sítios e circuitos eram conhecidos tanto por navegantes, como no *Mercador* de Plauto, como por jovens esposas cultas, que teriam à sua disposição guias turísticos, porventura completados com mapas ou esferas que representavam o mundo, o que complementarmente remete para um alargamento quer do conhecimento geográfico quer da literacia feminina.

Podemos ainda falar da terapêutica do amor através, não de uma viagem, mas de uma rotação de objetos sexuais o mais próximos possível, de modo a não perturbar o quietismo epicurista na cura da paixão. Trata-se, neste caso, de medicina preventiva.

Sob o ponto de vista meramente literário, o tema revelou-se extremamente rico de virtualidades, logo pela utilização de metáforas consagradas, de tópicos muito característicos mas não específicos de um gênero literário, uma vez que provamos a sua presença no teatro plautino e na elegia e o entrevimos na sátira, e sobretudo rastreamos a sua fecundidade desde a literatura latina arcaica, mas com origens gregas, até à elegia augustana, na qual nos detivemos.

## ABSTRACT

The relationship between the journey and love forms the basis of the plot of certain comedies by Plautus and Terence, sometimes takes on a certain philosophical tone and appears with a degree of frequency in Latin elegy. Given the multiplication of references, the focus will be placed on journeys meant as a cure for the torments of love, whether self-imposed or mandated by others, and essentially in texts colored by an elegiac tone.

**Keywords:** love, elegiac code; therapy of love; journey.

## NOTAS

<sup>1</sup> Não há referência em ANDRÉ, 1993, nem em CRAVIOTO, 2003, p. 135. Só TOVÁR, 2008, p. 267 e 284 assinala a relação entre viagem e amor a propósito dos cavaleiros andantes (recorde-se, de Antero de Quental, o soneto “Sonho que sou um cavaleiro andante”) e da poesia trovadoresca. Já VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 23-4 e, em especial, n. 1, oferece algumas pistas, embora centrando-se nas partidas para o exílio.

<sup>2</sup> Ver ESPELOSIN, 2008, p. 61; TOVÁR, 2008, p. 262 segg.

<sup>3</sup> *A.P.* 5.156: metáfora da viagem por barco; 12.84: mal se livra dos perigos da viagem por mar, o autor encontra um belo rapaz que o faz mergulhar nas tormentas de Cípris; 12.156: metáfora da navegação.

<sup>4</sup> As queixas paternas decorriam do habitual dislate juvenil (*Mer.* 54: *Intemperantem, non modestum*), em especial a dilapidação do patrimônio familiar, agravada pela intervenção do alcoviteiro dono da rapariga (*Mer.* 43: *res exulatum*; 44-5: *Leno importunus, dominus eius mulieris... / rapiebat domum*; 48: *Lacerare ualide suam rem*); parece que contava pouco a má fama do adolescente, que o próprio progenitor apregoava por toda a cidade (*Mer.* 51: *Conclamitare tota urbe*), ao mesmo tempo que recriminava o filho por ser a sua vergonha (*Mer.* 59: *Conuicium tot me annos iam se pascere*). Cf. OLIVEIRA, 2009.

<sup>5</sup> A expressão *amens amansque* estabelece um nexos entre o jovem apaixonado plautino e a mítica Ariadne de Catulo, 64.197: *amenti caeca furore*.

<sup>6</sup> *Mer.* 101: *Mulier, qua mulier alia nullast pulchrior* “Uma mulher, e mais bela do que ela outra mulher não há”; cf. *Mer.* 210 e 260: *forma eximia mulierem*; o motivo da beleza aparece como perigo de cair no amor meretrício cf. 394 segg. e 405-23. Na literatura latina arcaica, o nexos entre beleza e amor também se encontra em Lucílio, fr.735M: *at metuis porro ne aspectu et forma capiare altera* “Mas então receias ser seduzido por uma outra, pela sua aparência e beleza”.

<sup>7</sup> Cf. *Mer.* 181-2 sobre a relação entre olhar e amar, tópico também presente em Lucílio, fr.706M: *illo oculi deducunt ipsi atque animum spes illuc rapit* “Para ali seus próprios olhos o desviam e a esperança para aí o empurra”.

<sup>8</sup> Cf. *Mer.* 356: *Hocinest amare? arare mauelim quam sic amare* “É isto o amor? Melhor andar agarrado ao arado do que ficar assim tarado!”; *Mer.* 590: *facit amor incendium* “o amor põe-me em brasa”.



<sup>9</sup> O próprio velho alude aos tópicos elegíacos em *Mer.* 381 (*Quippe haud etiam quicquam inepte feci, amantes ut solent*); ver *Mer.* 408 e 417-8, sobre serenatas à porta da amada: *occentent ostium*; / *Impleantur elegeorum meae fores carbonibus*; v. 443, 446-7, 469 amor como *insania*; 624 amor como infelicidade: *heu me miserum* “ai de mim desgraçado!”; como doença que leva à destruição, à morte e ao suicídio (*Mer.* 472: *ibo ad medicum atque ibi me toxico morti dabo*; 483: *quo leto censes me ut peream potissimum*).

<sup>10</sup> Cf. *Mer.* 485: *Vin patri sublinere pulchre me os tuo* “Queres que eu faça lindamente o ninho atrás da orelha do teu pai?”; cf. v. 604: *pulchre os subleuit patri*.

<sup>11</sup> *Mer.* 560-1: *mihi aedis aliquas conducat uolo / Vbi habitat istaec mulier*.

<sup>12</sup> *Mer.* 593: *exsulatum abiit salus*; cf. recorrência de *exulatum* nos v. 43, 884 e 980-1.

<sup>13</sup> A questão é difícil de destrinçar, dado que a listagem provém do modelo grego, e o público, que aqui é romano, teria um conhecimento estereotipado desses lugares; de qualquer forma, e não distinguindo épocas, seguramente que Corinto e Lesbos teriam implicações de luxo e devassidão, Mégara estava ligada à produção de cebolas afrodisíacas, enquanto a Beócia significaria ruralidade (cf. DALBY, 2000, p. 145 sobre Mégara; 125 e 147 sobre Corinto; 171-2 sobre Chipre, onde nascera Vênus; 150 para Lesbos, pátria do amor sensual). Por outro lado, estamos perante o motivo do itinerário, que resume as etapas da viagem a enumeração de nomes, com a grandeza do percurso a ser indicada pelo número de referências (cf. VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 511).

<sup>14</sup> *Mer.* 931: *Iam in currum ascendi, iam lora in manus cepi meas*; cf. *Ov. Rem.* 514: *frenis saepe repugnat equus*; v. 634: *Fortis equus uisae semper adhinnit equae*; ver também v. 788.

<sup>15</sup> Sob a inspiração de Febo Apolo (*Rem.* 75-8), a metáfora náutica, além de se estender ao papel do poeta como terapeuta do amor (v. 69-70: *Me duce damnosas, homines, compescite curas, / Rectaque cum sociis me duce nauis eat* ‘Comigo ao leme, ó mortais, deponham cuidados perniciosos, / pois, comigo ao leme, a nau avançará sem desvio com a sua tripulação’; v. 488: *Plena puellarum iam tibi nauis erit* ‘Logo terás o teu navio cheio de raparigas’), também recorre no fecho (*Rem.* 811-2). Propércio usa a tonalidade diatríbica contra a navegação para abjurar das viagens, em 3.7.71-2: *at tu saeue Aquilo, numquam mea uela uidebis / ante fores dominae condar oportet iners* ‘mas tu, cruel Aquilão, nunca verás as minhas velas; hei-de jazer, inerte, diante da porta da minha senhora’. Sobre a metáfora náutica na elegia, ver VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 91-102.

<sup>16</sup> *Mer.* 946: *iam sum domi, / iam redi<i ex> exilio*; cf. *Mer.* 933: *pater mihi exilium parat* “meu pai é o causador do meu exílio”.

<sup>17</sup> Sem falar em viagem, todavia R. P. Brown 1987 ad 1064 interpreta *absterrere* ‘espanantar’ como comparação com a atitude perante um inimigo ou hóspede indesejável.

<sup>18</sup> Para a expressão *pabula amoris* ‘alimentos, pastos de amor’ encontra BROWN, 1987 ad 1063 numerosos ecos nos elegíacos latinos; cf. infra n. 34.

<sup>19</sup> Segundo André, J.-M. 1993, p. 160 segg., a perspectiva da nulidade terapêutica da viagem fará parte da reflexão filosófica de epicuristas e de alguns estóicos de fins da República e inícios do Alto Império Romano.

- <sup>20</sup> Expressão de Brown, P., 1987 *ad* 1071: *uoluiuaque uagus Venere*.
- <sup>21</sup> Sobre o significado da viagem até aos limites do mundo, aqui representados pelo Mar Oriental e pela Britânia, ver ESPELOSÍN, 2008.
- <sup>22</sup> O mesmo conselho, e com recorrência de algum vocabulário, se encontra em *Ov. Ars* 3.59-100.
- <sup>23</sup> A equação entre viagem e perigo tem origens antigas: cf. ESPELOSÍN, 2008, p. 80-1.
- <sup>24</sup> *Pl. Mer.* 31-7; cf. *Catulo*, 55.20: *Verbosa gaudet Venus loquella*.
- <sup>25</sup> Afloram aqui, por um lado, o tema antigo da oposição cidade / campo, como em *Ov. Am.* 2.16; por outro, a preferência pelas delícias urbanas típica da sociedade augustana: cf. ANDRÉ, J.-M., 1993, p. 153-9.
- <sup>26</sup> *Prop.* 2.19: com alguma ironia, o poeta observa que a ausência de Cíntia no campo não desperta grandes ciúmes, porque aí não há jovens corruptores nem jogos nem templos; pode o poeta, por conseguinte, dedicar-se à caça, também uma consagrada metáfora amorosa, o que deixa entrever alguma ironia.
- <sup>27</sup> Ver *Prop.* 1.8: Cíntia renuncia a longínquas viagens com um rival e o poeta rejubila com essa prova de amor; também o poeta desiste de visitar Atenas e as terras dos confins do mundo para não causar desgosto à amada (1.6); em 1.15, aprestando-se a partir para viagem tão perigosa como a de Ulisses, o poeta recrimina a imperturbabilidade da amada, acaso já com novos amores em mira; para o poeta, mesmo pequenas viagens podem ser pretexto de traição, como em 2.32.17: *ista tui furtum uia monstrat amoris* ‘esta tua viagem revela a traição do teu amor’.
- <sup>28</sup> Ovídio, *Ars* 1.527-564 e *Heroides* 10.
- <sup>29</sup> O passo ecoa a aventura do poeta com a escrava Cípasis em *Ov. Am.* 2.7 e 8 e o tema dos dois amores simultâneos em *Am.* 2.10 (ver também *Ars* 3. 676: *tam sero cur ueniatque rogat* ‘e pergunta-lhe porque chega tão tarde’); todavia, em *Ars* 1.386, escreve que, entre patroa e escrava, se não deve começar por esta: *non tibi ab ancilla est incipienda Venus*. O perigo da companhia de uma escrava muito bonita já se encontra em Plauto (cf. *supra* n. 7 e, em geral, *Mer.* 390-423) e repete-se em *Ov. Ars* 3.665-6: *Nec nimium uobis formosa ancilla ministret: / saepe uicem dominae praebuit illa mihi* ‘E não tenhais ao vosso serviço uma criada demasiado bonita: / muitas vezes uma se entregou a mim, em lugar da sua senhora’.
- <sup>30</sup> *Prop.* 1.12.11: *Non sum ego qui fueram: mutat uia longa puellas*. O lexema *longa uia* aparece como tópico em autores vários, desde *Tib.* 1.12.11, 1.4.41, 1.9.16 a *Prop.* 3.21.2 (cf. 24: *bracchia longa*), *Ov. Rem.* 242, *Fast.* 5.501, *Met.* 11.424 e *Tr.* 3.1.12.
- <sup>31</sup> A invectiva de Cícero contra Clódia várias vezes recorre ao tema de Baias como sinónimo de depravação. Ver *Cic. Cael.* 35: *libidines, amores, adulteria, Baias, actas, conuiuia, comissiones, cantus, symphonias, nauigia*; cf. *Ov. Ars* 1.255-258; Marcial, 11.80, em toada obsessiva; ANDRÉ, 1993, p. 274-6.
- <sup>32</sup> Os perigos das viagens são uma realidade que é ponderada quando se pensa nessa terapia ou até quando o amor ausente manda chamar; é o caso de *Prop.* 3.16, que elenca os perigos, inclusive de morte, de uma viagem noturna até Tibur, para onde Cíntia o chama.

<sup>33</sup> O pensamento evoca a metáfora *pabula amoris* ‘pastos, alimento do amor’ de Lucrécio, 4.1063, acima citado (n. 19 *supra*).

<sup>34</sup> O tema da morte por amor é um tópico elegíaco (cf. Tib. 1.3) também frequente na comédia, e.g. Pl. *Mer.* 863; cf. VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 334 e 417.

<sup>35</sup> Interpreto *patrii amici* como referência aos amigos que se ficaram na pátria ou terra natal, sugerindo que o poeta se encontra agora ausente, como anunciara em 3.21.

<sup>36</sup> Tratar-se-á de alguma tentativa de afastamento gorada, acaso também evocada em 4.1.147: *Nunc tua uel mediis puppis luctetur in undis* ‘Pois agora o teu navio luta no meio das ondas’.

<sup>37</sup> O elenco privilegia terras dos limites do mundo (cf. ESPELISÓN, 2008); quanto à existência de mapas, cognitivos ou imaginários, cf. EZQUERRA, 2008, p. 101; *Ov. Ars* 2.131-40.

<sup>38</sup> Ver elogio da superioridade do amor conjugal em 4.3.49: *Omnis amor magnus, sed aperto in coniuge maior*.

<sup>39</sup> Cf. *Ov. Ars* 2.567-8 sobre as calejadas mãos de guerreiro de Marte, que faziam rir Vênus.

<sup>40</sup> A suspeição funda-se na palidez típica do apaixonado elegíaco (cf. *Ov. Ars* 1.723-38), na consciência de que longas ausências podem originar esquecimento (*Ov. Ars* 2.357-8: *Sed mora tuta breuis: lentescunt tempore curae / uanescitque absens et nouus intrat amor* ‘Segura é a demora breve; mirram com o tempo os cuidados de amor / e esvai-se o amor ausente e um novo se oferece’). Também está em Pl. *Mer.* 368-73.

<sup>41</sup> Cf. *Ov. Tr.* 1.10 e *Am.* 2.11; ver VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 64 segg. e 511.

<sup>42</sup> Videau-Delibes 1991, p. 23 estabelece paralelo com a despedida de Heitor e Andrômaca, em *Iliada* 6.

<sup>43</sup> Ver VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 34-45.

<sup>44</sup> Este raciocínio arreda a hipótese de os *Remedia* serem uma palinódia ou *retractatio* (FRÉCAUT, 1972, p. 235), sem prejuízo de o próprio Ovídio proclamar que a maior parte das suas obras eróticas é *mendax* e *ficta* (*Tr.* 2.355).

<sup>45</sup> A relação entre as duas obras é estabelecida por Holzberg 1997, p. 115, que, na esteira de G. B. Conte 1989, também apresenta *Remédios de Amor* como uma desmontagem sistemática do código elegíaco. O passo citado tem paralelo em *Rem.* 440-87, em que o amor multívago é autorizado pelo exemplo de Agamêmnon (v. 485: *Ergo adsume nouas auctore Agamenone flammas*); e com *Rem.* 506-22 (*paraklausithyryon*, já suposto em Pl. *Mer.* 408-9 e 417-8; cf. *supra* n. 10).

<sup>46</sup> Em *Ars* 3.433-66 também Ovídio previne a mulher contra certo tipo de homens, incluindo aquele a quem chama *cultissimus* ‘cheio de ademanes’ (v. 447).

<sup>47</sup> *Rem.* 41: *decepti iuuenes*; v. 49-50: *uiris... puellae... diuersis partibus arma damus*; 608: *laese uir a domina, laesa puella uiro*.

<sup>48</sup> *Rem.* 43-4: *Discite sanari, per quem didicistis amare / Vna manus uobis uulnus opemque feret*; e 53-4: *Vtile propositum est saeuas extinguere flammas / Nec seruum uitii pectus habere sui*.

<sup>49</sup> Sobre o valor do *exemplum* em Ovídio, ver FRÉCAUT, 1972, p. 144-50.

<sup>50</sup> A capacidade de o apaixonado justificar a sua conduta com hábeis pretextos já aparece em Pl. *Mer.* 35-6: *Quia nullus usquam amator adeost callide / Facundus, quae in rem sint suam ut possit loqui.*

<sup>51</sup> *Met.* 224: *Sed fuge; tutus adhuc Parthus ab hoste fuga est* ‘Pois retira; é assim que o Parto fica livre do inimigo, com a retirada’.

<sup>52</sup> Trata-se de manobras dilatórias no momento da despedida, que também são típicas do parceiro e rastreadas através de um termo apropriado, *morae* ‘atraso, delongas, demora’ (cf. VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 43-5).

<sup>53</sup> *Rem.* 725-40; cf. v. 738: *Tu loca, quae nimium grata fuere, caue* ‘Evita os lugares que te foram demasiado gratos’.

<sup>54</sup> Estes versos são remissivos de *Ars*, 2.731-2.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O texto latino utilizado é no geral o da edição Budé, sem prejuízo de algumas alterações gráficas.

ANDRÉ, J.-M.; BASLEZ, M.-F. *Voyager dans l'Antiquité*. Paris, 1993.

BROWN, R. P. *Lucretius on Love and Sex*. Leiden. 1987.

CRAVIOTO, E. Gonzalbes. *Viajes y viajeros en el mundo antiguo*. Cuenca, 2003.

DALBY, A. *Empire of pleasures. Luxury and Indulgence in the Roman World*, London, 2000.

ESPELOSÍN, F. J. Gómez. “El viaje a los confines. Reflejos y fantasías de una imagen arcaica del orbe”. In: TOVAR, J. Rubio; GIRVÉS, M. Vallejo; ESPELOSÍN, F. J. Gómez (eds.), *Viajes y visiones del mundo*. Madrid. p. 49-86, 2008.

EZQUERRA, J. Alvar. “En los límites de la ecúmene: Viajes, exploraciones y periplos en el apogeo de Alexandria”. In: TOVAR, J. Rubio; GIRVÉS, M. Vallejo; ESPELOSÍN, F. J. Gómez (eds.), *Viajes y visiones del mundo*. Madrid, 2008. p. 87-108.

FEDELI, P.; NASCIMENTO, A. A. *Propércio, Elegias*. Lisboa, 2002.

FRÉCAUT, J.-M. *L'esprit et l'humour chez Ovide*. Grenoble, 1972.

HOLZBERG, N. *Ovid. Dichter und Werk*. Munique, 1997.

OLIVEIRA, F. “Amor na sátira de Horácio e seus predecessores”. In: PEREIRA, M. H. Rocha; FERREIRA, J. Ribeiro; OLIVEIRA F., *Horácio e a sua perenidade*. Coimbra, 2009. p. 21-53.

\_\_\_\_\_. “Sociedade e cultura em época augustana”. In: PIMENTEL, M. C.; RODRIGUES, N. S. (eds.), *Sociedade e poder no tempo de Ovídio*, Lisboa, 2010. p. 11-38.

RAMIREZ DE VERGER, A. *Publio Ovidio Nasón, Obras completas*. Madrid, 2005.

TOVAR, J. Rubio. “Algunas cosas que nos enseñan los viajes”. In: TOVAR, J. Rubio; GIRVÉS, M. Vallejo; ESPELOSÍN, F. J. Gómez (eds.), *Viajes y visiones del mundo*. Madrid, 2008. p. 259-320.

VIDEAU-DELIBES, A. *Les Tristes d’Ovide et l’élégie romaine. Une poétique de la rupture*. Paris, 1991.

# CONSIDERAÇÕES SOBRE OS VALORES DA CONJUNÇÃO CVM NO *BELLVM CATILINAE*, DE SALÚSTIO

Michele Eduarda Brasil de Sá

---

## RESUMO

O presente trabalho apresenta os valores da conjunção *cum* (temporal, causal, concessivo e *historicum*) encontrados na obra *Bellum Catilinae*, de Caio Salústio Crispo. Trata-se de uma obra cujo valor é não apenas historiográfico, mas também político e literário, como tantas outras pertencentes à historiografia romana. O texto apresenta variadas ocorrências da referida conjunção, servindo ao estilo do autor, às vezes em tom arcaizante, às vezes excessivamente descritivo.

**Palavras-chave:** *cum* (conjunção); *Bellum Catilinae*; Salústio; sintaxe latina

## INTRODUÇÃO – SALÚSTIO E O *BELLVM CATILINAE*

Caio Salústio Crispo viveu entre 87-35 a. C., um conturbado período da história de Roma. Viveu a ditadura de Sila, o primeiro triunvirato (com César, Pompeu e Crasso) e a conspiração de Lúcio Sérgio Catilina, objeto do seu *Bellum Catilinae*, selecionado para o presente estudo.<sup>1</sup>

No *Bellum Catilinae*, Salústio apresenta as rusgas dos dois partidos e os fatos que contribuíram substancialmente para, mais tarde, a quebra da república romana.<sup>2</sup> Não se pode negar o aspecto moral, filosófico e artístico de seu trabalho – o que o criva de certa parcialidade e que leva alguns historiadores modernos a colocá-lo em posição inferior à de Tácito e Tito Lívio, por exemplo. Na época, não se desvinculava a história da política: uma e outra se encontravam intimamente ligadas, o que nos direciona a relativizar as obras da historiografia – não apenas as de Salústio.<sup>3</sup>

O estilo de Salústio é solene e direto, e sua formação retórica se revela por meio do seu poder de convicção.<sup>4</sup> Em determinados pontos, tem-se a impressão de ser ele um advogado que atribui características aos participantes dos fatos que conta, visando construir uma linha de raciocínio de defesa (no caso, de César). Isto decorre principalmente da necessidade que se percebe de explicar os fatos mais do que de somente recontá-los.<sup>5</sup>

Em decorrência disto, a proposta deste estudo é observar a presença da conjunção *cum* na construção do texto de Salústio, tendo em vista o seu diferencial, uma vez que esta conjunção pode assumir vários valores – às vezes, mais de um na mesma oração.

## AS ORAÇÕES ADVERBIAIS – VALORES DA CONJUNÇÃO *CUM*

As orações subordinadas adverbiais em latim possuem funções equivalentes às de um advérbio (fazendo-se adjuntos adverbiais). Podemos encontrar nestas orações verbos nos modos indicativo e subjuntivo, além de infinitivos e participios (orações infinitivas com sujeito em acusativo e orações participiais – ablativo absoluto).

Num texto como o selecionado, uma obra historiográfica, encontramos muito abundantemente as orações temporais. Contudo, em se tratando de Salústio e seu estilo, verificamos também a constância de orações causais, condicionais e finais, uma vez que ele pretende não só narrar os fatos, mas também apresentar as razões para os acontecimentos narrados.<sup>6</sup> Também por ser uma obra historiográfica, é recorrente o uso do chamado *cum historicum*,<sup>7</sup> que será abordado mais detalhadamente adiante.

O presente trabalho dispõe-se a estudar os valores da conjunção *cum*: valor temporal, causal, concessivo e, em separado – embora se possa associá-lo ao matiz temporal –, o chamado *cum historicum*. A fim de melhor encaminhar-se o estudo, serão apresentados os exemplos do texto ordenados por valor.

### VALOR TEMPORAL

Antes de tudo, cabe aqui um comentário a respeito do uso dos modos verbais. Quando temos o subjuntivo nas orações adverbiais temporais, ele exprime apenas uma previsão ou uma intenção, um fato não realizado, ou que se realiza muito tarde. Mas é verdade que nem sempre é fácil perceber a diferença entre o indicativo e o subjuntivo neste tipo de oração. Em Ernout; Thomas (1964, p. 365), lê-se que o modo indicativo serve mais comumente para designar os fatos, e o subjuntivo pode ser usado com valor próprio ou com valor de subjuntivo de subordinação.<sup>8</sup>

Há alguns casos em que a conjunção *cum*, que também é uma conjunção subordinativa causal, pode ser interpretada e traduzida de duas maneiras diferentes (causal e temporal). No português, o verbo virá no

modo indicativo, quando a oração for interpretada como temporal, e, no subjuntivo, quando interpretada como causal – lembrando-se de que esta não é uma regra absoluta.

Eis alguns exemplos de orações temporais introduzidas pela conjunção *cum*, encontrados no *Bellum Catilinae*:

*Ceterum mihi in dies magis animus accenditur, cum considero quae conditio vitae futura sit, nisi nosmet ipsi vindicamus in libertatem. (BC, 20)*

De resto, com os dias, meu ânimo se acende mais, quando considero qual condição de vida haja de existir, a não ser que nós mesmos restituamos a liberdade.

*Cum tabulas, signa, toreumata emunt, nova diruunt, alia aedificant, postremo omnibus modis pecuniam trahunt, vexant, tamen summa lubidine divitias suas vincere nequeunt. (BC, 20)*

Quando eles compram quadros, estátuas, obras cinzeladas, destroem novas coisas, edificam outras, enfim, atraem dinheiro de todas as maneiras, perturbam e, contudo, não podem, com a maior avidez, dar um fim às riquezas.

*Nostra memoria victor Sulla cum Damasippum et alios eius modi, qui malo rei publicae creverant, iugulari iussit, quis non factum eius laudabat? (BC, 51)*

Em nossa memória, quando Sila, vencedor, mandou deste modo que matassem Damasipo e os outros, que combateram pelo mal da república, quem não elogiava o seu feito?

*Longe alia mihi mens est, patres conscripti, cum res atque pericula nostra considero et cum sententias nonnullorum ipse mecum reputo. (BC, 52)*

Minha opinião é muito diferente, pais conscritos, quando considero a situação e os nossos perigos, e quando repenso comigo mesmo os pareceres de alguns.

*Quare, cum de P. Lentulo ceterisque statuetis, pro certo habetote vos simul de exercitu Catilinae et de omnibus coniuratis discernere! (BC, 52)*

Por isto, quando decidis a respeito de Lêntulo e dos outros, tende como certo que julgais ao mesmo tempo a respeito de Catilina e de todos os conjurados!

*Cum vos considero, milites, et cum facta vostra aestumo, magna me spes victoriae tenet. (BC, 58)*

Quando vos observo, ó soldados, e quando avalio vossos feitos, uma grande esperança de vitória me domina.

Note-se que em todas elas os verbos se encontram no modo indicativo (*considero, emunt, reputo, iussit, statuetis, considero, aestumo*). Não



por acaso a maioria delas se encontra na primeira pessoa do singular: esta é uma circunstância em que o enunciador pode afirmar com mais certeza a sua própria ação, lançando mão do modo indicativo em vez do subjuntivo. Não se podem desprezar, contudo, as ocorrências de *cum* temporal com verbo no subjuntivo:

*Cum ab senatu hostis iudicatus sit, quo consilio servitia repudiet?* (BC, 44)

Por que razão rejeitará os escravos, quando foi julgado inimigo pelo senado?

*De timore supervacaneum est disserere, cum praesertim diligentia clarissimi viri consulis tanta praesidia sint in armis.* (BC, 51)

É inútil discutir sobre o medo, principalmente quando pela diligência do cônsul, homem ilustríssimo, tantas tropas estão em armas.

#### VALOR CAUSAL

As orações introduzidas pelo *cum* de matiz causal vêm geralmente com o verbo no subjuntivo, no período clássico, mas no período arcaico sua construção se fazia com o indicativo.<sup>9</sup> O *Bellum Catilinae* é um texto do período clássico; selecionamos aqui alguns exemplos de orações causais introduzidas pela conjunção *cum* com o verbo no subjuntivo:

*Fuere ea tempestate, qui dicerent Catilinam oratione habita, cum ad ius iurandum popularis sceleris sui adigeret, humani corporis sanguinem vino permixtum in pateris circumtulisse: inde cum post exsecrationem omnes degustavissent, sicuti in sollemnibus sacris fieri consuevit, aperuisse consilium suum.* (BC, 22)

Nesta época, houve aqueles que diziam que Catilina, terminado o discurso, como forçasse ao juramento os cúmplices de seu crime popular, circulava sangue de corpo humano misturado ao vinho nas páteras; (houve aqueles que diziam que) desde então, como todos tivessem passado pelo juramento, assim como costumava ser feito nas cerimônias solenes, revelou o seu plano.

*Erat ei cum Fulvia, muliere nobili, stupri vetus consuetudo. Cui cum minus gratus esset, quia inopia minus largiri poterat, repente glorians maria montisque polliceri coepit (...).* (BC, 23)

Ele tinha uma antiga relação ilícita com Fúlvia, mulher nobre. Como ele se agradasse menos dela, porque a pobreza podia conceder menos, de repente, gloriando-se, começou a prometer mares e montes (...).

*Ea cum Ciceroni nuntiarentur, ancipiti malo permotus...* (BC, 29)

Como estas coisas fossem anunciadas a Cícero, ele, movido por uma maldade enganadora(...)

*Ad hoc maledicta alia cum adderet, obstrepere omnes, hostem atque parricidam vocare. (BC, 31)*

Como a isto ele acrescentasse outras injustiças, todos gritaram e chamaram-no inimigo e parricida.

*Igitur perlectis litteris, cum prius omnes signa sua cognovissent, senatus decernit, uti abdicato magistratu Lentulus item que ceteri in liberis custodiis habeantur. (BC, 47)*

Então, lidas as cartas, como todos antes reconhecessem suas letras, o senado determina que, abdicada a magistratura, Lêntulo e igualmente os outros sejam mantidos em livre custódia.

*Is cum se diceret indicaturum de coniuratione, si fides publica data esset, iussus a consule, quae sciret (...). (BC, 48)*

Como ele, ordenado pelo cônsul, dissesse que revelaria algumas coisas que ele sabia sobre a conjuração, se lhe fosse dada fé pública...

Deve-se observar, porém, que faz parte do estilo de Salústio a preferência por algumas construções arcaizantes. Desta maneira, as seguintes passagens com o verbo no indicativo bem poderiam ser interpretadas como causais, além de temporais:

*Ceterum mihi in dies magis animus accenditur, cum considero quae conditio vitae futura sit, nisi nosmet ipsi vindicamus in libertatem. BC, 20)*

De resto, com os dias meu ânimo se acende mais, quando considero qual condição de vida haja de existir..." ou "porque considero qual condição...

*Cum vos considero, milites, et cum facta vostra aestumo, magna me spes victoriae tenet. (BC, 58)*

Quando vos observo, ó soldados, e quando avalio vossos feitos, uma grande esperança de vitória me domina; ou Porque vos observo... porque avalio vossos feitos...

Não se deve considerar apenas uma ou outra como a correta: dado o estilo do autor e as próprias características da obra, tanto uma quanto outra interpretação encontra respaldo na gramática.<sup>10</sup>

#### VALOR CONCESSIVO

Em Ernout; Thomas, vê-se que o *cum* de valor concessivo se faz com o subjuntivo de subordinação, mas há a ressalva de que no latim arcaico

pode-se encontrar também o modo indicativo.<sup>11</sup> Isto se explica pelo fato de o valor concessivo se originar do valor temporal.

Vejam-se alguns exemplos de orações concessivas introduzidas pela conjunção *cum*:

*Ac me, cum ab reliquorum malis moribus dissentirem, nihilo minus honoris cupido eadem, qua ceteros, fama atque invidia vexabat. (BC, 3)*

mas, embora eu me afastasse dos maus costumes dos restantes, em nada o desejo de honra atormentava menos do que aquela mesma fama, que atormentava os outros, e do que a inveja.

*Plura cum scribere vellem, nuntiatum est vim mihi parari. (BC, 35)*

Embora eu quisesse escrever mais coisas, foi anunciado que se prepara nova violência para mim.

Retomando um exemplo anterior, podemos verificar ainda a possibilidade de a conjunção *cum* ser nele interpretada tanto como concessiva quanto como temporal, se se admitir que a primeira pode ocorrer também com indicativo em latim arcaico – o que não fugiria do estilo de Salústio:

*Cum tabulas, signa, toreumata emunt, nova diruunt, alia aedificant, postremo omnibus modis pecuniam trahunt, vexant, tamen summa lubidine divitias suas vincere nequeunt. (BC, 20)*

Quando eles compram quadros, estátuas, obras cinzeladas, destroem novas coisas, edificam outras, enfim, atraem dinheiro de todas as maneiras, perturbam e, contudo, não podem, com a maior avidez, dar um fim às riquezas; ou Embora eles comprem quadros, estátuas, obras cinzeladas, destroem novas coisas, edificam outras...

## 0 CUM HISTORICUM

Assim denominado por estar relacionado com textos da historiografia latina, o *cum historicum* também se origina do valor temporal propriamente dito e pode inclusive ser traduzido por “quando”. O seu traço distintivo é o verbo no pretérito imperfeito ou mais-que-perfeito do subjuntivo.<sup>12</sup>

Vejam-se alguns exemplos de ocorrência do *cum historicum*:

*Ne existumarent (...) perdita re publica opus esse, cum eam servaret M. Tullius, inquilinus civis urbis Romae. (BC, 31)*

Para que não julgassem ser necessário que a república fosse arruinada, quando a defendia Marco Túlio, cidadão inquilino da cidade de Roma (...).

*At Romae Lentulus cum ceteris, qui princeps coniurationis erant (...) constituerant, uti, cum Catilina in agrum Faesulanum cum exercitu venisset, L. Bestia tribunus plebis contione habita quereretur de actionibus Ciceronis (...).* (BC, 43)

Em Roma, Lântulo com outros, que eram a liderança da conjuração, (...) decidiram que, quando Catilina chegasse com o exército ao campo de Fésulas, Lúcio Béstia, tribuno da plebe, convocada a assembleia, reclamaria das ações de Cícero (...).

*Item bellis Punicis omnibus, cum saepe Carthaginenses et in pace et per indutias multa nefaria facinora fecissent, numquam ipsi per occasionem talia fecere.* (BC, 51)

Da mesma forma em todas as Guerras Púnicas, quando muitas vezes os cartagineses, tanto na paz quanto na trégua, cometiam muitos crimes abomináveis, nunca eles fizeram tais coisas na primeira ocasião.

É possível encontrar situações também em que se pode traduzir a conjunção *cum* como causal ou com o seu matiz *historicum*:<sup>13</sup>

*Fuere ea tempestate, qui dicerent Catilinam oratione habita, cum ad ius iurandum popularis sceleris sui adigeret, humani corporis sanguinem vino permixtum in pateris circumtulisse: inde cum post exsecrationem omnes degustavissent, sicuti in sollemnibus sacris fieri consuevit, aperuisse consilium suum.* (BC, 22)

Nesta época, houve aqueles que diziam que Catilina, terminado o discurso, como forçasse ao juramento os cúmplices de seu crime popular, circulava sangue de corpo humano misturado ao vinho nas páteras; (houve aqueles que diziam que) desde então, como todos tivessem passado pelo juramento, assim como costumava ser feito nas cerimônias solenes, revelou o seu plano; ou Nesta época, houve aqueles que diziam que Catilina, terminado o discurso, quando forçou ao juramento os cúmplices de seu crime popular, circulava sangue de corpo humano misturado ao vinho nas páteras; (houve aqueles que diziam que) desde então, quando todos tinham passado pelo juramento, assim como costumava ser feito nas cerimônias solenes, revelou o seu plano.

*Ea cum Ciceroni nuntiarentur, ancipiti malo permotus...* (BC, 29)

Como estas coisas fossem anunciadas a Cícero, ele, movido por uma maldade enganadora(...); ou Quando estas coisas foram anunciadas a Cícero, ele, movido por uma maldade enganadora(...)

*Ad hoc maledicta alia cum adderet, obstrepere omnes, hostem atque parricidam vocare.* (BC, 31)

Como a isto ele acrescentasse outras injustiças, todos gritaram e chamaram-no inimigo e parricida; ou Quando a isto ele acrescentou outras injustiças, todos gritaram e chamaram-no inimigo e parricida.

## CONCLUSÃO

A proposta deste estudo, apresentada na introdução, foi observar a presença da conjunção *cum* no *Bellum Catilinae*, e os diferentes valores que ela pode assumir (algumas vezes, mais de um na mesma oração).

Apresentados os tipos de valores (temporal, causal, concessivo e *cum historicum*), partiu-se de frases retiradas do texto para ilustrá-los. Com base nelas, foram tecidos os comentários considerados pertinentes.

Enfim, pode-se concluir que no texto *Bellum Catilinae*, de Salústio, dado o estilo do autor e dada a época em que foi escrito (final do Período Republicano), há vários exemplos dos variados matizes da conjunção *cum*, e que esta conjunção, pela sua instrumentalidade, coopera com o estilo de Salústio, seja no tom arcaizante que ele por vezes demonstra, seja na sua tendência a explicar os fatos além da mera narração historiográfica.

## ABSTRACT

This paper presents the values of the conjunction *cum* (temporal, causal, concessive and *historicum*) found in Gaius Sallustius Crispus' *Bellum Catilinae*. This is a work whose value is not only historiographical but also political and literary, like many others belonging to the Roman historiography. The text presents several instances of that conjunction, serving to the author's style, sometimes archaic in tone, sometimes overly descriptive.

**Keywords:** *cum* (conjunction); *Bellum Catilinae*; Sallustius; Latin syntax

## NOTAS

<sup>1</sup> GIORDANI (2002, p. 56).

<sup>2</sup> SALENGUE (1986, p. 87).

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 88. Ver também PICHON (1928, p. 235, 245-6: "... (la littérature) est pour Salluste un dédommagement de l'activité politique."

<sup>4</sup> "O estilo de Salústio é conciso, original e possui um tom arcaico explicável pela ideia de que a exposição histórica deve ter um caráter de solene austeridade." GIORDANI (2002, p. 242).

<sup>5</sup> “Plus complètement, plus nettement qu’aucun de ses prédécesseurs, il a eu conscience que l’histoire devait expliquer les événements, et non pas seulement les raconter; il a cherché à voir les causes sous les effets, et les âmes sous les actes. Il a rendu l’histoire et la langue plus capables d’analyse et de réflexion.” In: PICHON (1928, p. 262).

<sup>6</sup> PICHON (1928, p. 262).

<sup>7</sup> ERNOUT; THOMAS (1964, p. 365); FARIA (1995, p. 390-1).

<sup>8</sup> ERNOUT; THOMAS (1964, p. 360).

<sup>9</sup> FARIA (1995, p. 374).

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

<sup>11</sup> ERNOUT; THOMAS (1964, p. 353-4). Ver também FARIA (1995, p. 381).

<sup>12</sup> ERNOUT; THOMAS (1964, p. 365-6). Ver também FARIA (1995, p. 390-1): “Um dos empregos mais frequentes de *cum* mais subjuntivo é o constituído pela construção denominada *cum historicum*, em que a conjunção *cum* vem acompanhada do imperfeito ou mais-que-perfeito do subjuntivo, sendo particularmente usada nas narrativas, principalmente a partir dos fins da república.”

<sup>13</sup> “Frequentemente estas construções encerram uma ideia de causa que se vem juntar ao seu sentido temporal (...).” In: FARIA (1995, p. 391).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ERNOUT, Alfred; THOMAS, François. *Syntaxe latine*. 2ª éd. Paris: Klincksieck, 1964.

FARIA, Ernesto. *Gramática da língua latina*. 2ª ed. rev. aum. Brasília: FAE, 1995.

GIORDANI, Mario Curtis. *História de Roma*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

PICHON, René. *Histoire de la littérature latine*. 11<sup>ème</sup> éd. Paris: Hachette, 1928.

SALENGUE, Jacyára Ribeiro. “Salústio: historiador e artista.” In: *Calíope: presença clássica*. Ano III, n. 4, janeiro/junho de 1986. p. 87-96.

SALLUSTE. *Catilina, Jugurtha, Fragments des histoires*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. 12ª ed. Paris: Société d’Éditions Les Belles Lettres, 1980.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Garnier, 1993.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 7ª ed. Porto: Gráficos Reunidos Ltda., 1998.

# EXEMPLA MÍTICOS EM PROPÉRCIO

Roberto Arruda de Oliveira

---

## RESUMO

Mostramos a influência da mitologia nas elegias de Propércio, os *exempla* que se apresentam como subsídios indispensáveis a sua expressão poética.

**Palavras-chave:** Propércio; elegia; mitologia.

O tema principal das elegias propercianas é o amor, em função do qual o poeta vive em estado de constante vulnerabilidade. Não há uma continuidade como ocorre num romance, e o que percebemos são apenas instantes desta “aventura” que teria perdurado por cinco anos, nos quais os momentos de alegria se alternam com os de tristeza. Vítima desta instabilidade emocional, o poeta manifesta, nos poemas direcionados a Cíntia, uma oscilação em sua vida amorosa chegando até mesmo a sentimentos paradoxais.

Este amor, dedicado a Cíntia pelo poeta e focalizado sob vários ângulos diferentes, possui características extremamente complexas, apresenta-se muitas vezes como fonte de sofrimento, de ciúmes e infelicidade, sentimento que o atormenta incessantemente a ponto de considerá-lo um mal a ser evitado por todos. A força desse amor se manifesta como uma espécie de doença contra a qual os medicamentos e a magia são ineficazes e emerge como tema principal de sua poética.

Eis que em Propércio esta mesma tensão se estabelece também como um rito de passagem. O poeta anseia por liberdade, a Morte perscrutalhe a mente. A todo momento, a Morte se configura como uma passagem para um outro plano, para a libertação de suas inquietações amorosas. Desprezado por Cíntia, o poeta se sente comumente impelido a buscar na morte o único refúgio para sua dor, a libertação do seu sofrimento, pois não encontra em vida correspondência neste amor. Busca a morte como única forma de atrair sua paixão, de conseguir despertar nela o sentimento que lhe fora negado em vida.

Como a epopeia na literatura grega tinha nos temas mitológicos sua matéria-prima, a literatura alexandrina fez da mitologia um dos principais assuntos de sua poética: percebêmo-lo em toda a obra de Calímaco.

Inspirando-se na literatura grega, a literatura latina não poderia deixar de recorrer aos recursos estilísticos ali empregados. A mitologia, que passa o tema do amor e da morte, aparece, com frequência, nos poemas à guisa de parábolas de teor moralístico.

As sociedades arcaicas não consideravam o mito uma fábula, mas “o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de Entes Sobrenaturais (...); uma narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo que não era começou a ser”;<sup>1</sup> ou um relato, como afirma Mircea Eliade (1991), de uma história verdadeira, ocorrida *in illo tempore*, quando, com a intervenção de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir. É uma tentativa de explicação do mundo que se desenvolve, de início, oralmente para depois se fixar na escrita. Segue os povos em suas migrações, propaga-se de mitologia a mitologia, adapta-se depois ao meio para onde é transportado, adquirindo feições locais, visto que é popular e nacional. É o pensamento científico primitivo por meio do qual o homem interpreta o mundo antropomorficamente: “os deuses são homens divinizados”.<sup>2</sup> O mito é capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca.

Assim como o mito revela o pensamento de uma sociedade, revela, do mesmo modo, o pensamento do poeta. O poeta encontra no mito justificativa para esse embate interior de forças antagônicas. Tem no mito uma reafirmação de suas ideias, a legitimação de seus sentimentos, a comprovação de que a tensão amor/morte é universal e atemporal.

Na poética de Propércio, sobretudo nos poemas direcionados ao tema da morte, é frequente a recorrência ao mito o qual reforça ainda mais os sentimentos que o dominam. O poeta justifica por *exempla* seu amor desmesurado por Cíntia e admite, por meio de outros, seu desejo de ser correspondido na mesma intensidade. O amor nestes mitos é frequentemente contraposto à presença da morte na qual, muitas vezes, o poeta busca a solução de suas dores. É comum assinalar-se, na obra de Propércio, a influência dos poemas eróticos alexandrinos de Calímaco e de Filetas; e, como prova disso, devemos atentar para a frequência com que recorre às referências mitológicas como apoio filosófico em seus poemas, como argumento da sua verdade, “principalmente aquelas feitas a lendas e mitos pouco conhecidos”.<sup>3</sup>



Boucher (1965, p. 274-6), contudo, avalia em que consistiria esta influência, uma vez que, segundo ele, Propércio nem traduziu Calímaco nem tampouco tomou emprestado nenhum de seus temas, e diz-nos:

Propércio não traduziu Calímaco; não se encontrou ainda um tema que o elegíaco latino tenha tomado emprestado dos *Aitia*. Em que consiste então a imitação? Antes de tudo – e em segundo plano – a Calímaco como a tantos outros, gregos e latinos, Propércio tomou emprestado algumas expressões [...]. Nos três primeiros livros nem Cíntia nem os sentimentos pessoais de Propércio (amizade, patriotismo, sentimento de morte) não devem nada a Calímaco [...]. A imitação de Calímaco consistia então em *adotar quadros literários e um certo tom*. [...] *Assim a imitação de Calímaco, longe de ser uma “escravidão” adversa à originalidade da criação properciana, foi um dos meios desta criação, um daqueles que permitiram ao poeta se expressar e ser ele mesmo.*<sup>4</sup>

Concordando com Boucher, preferimos crer ainda que a mitologia em Propércio não é um recurso supérfluo, muito pelo contrário, nela está toda a grandiosidade do poema. Parece-nos um acessório indispensável que enriquece sua poesia, elevando sua paixão ao plano atemporal do mito em sua rica expressividade.

É incontestável que a tragédia, diz ainda Boucher (1980, p. 230), trouxe aos romanos uma sensibilidade pela mitologia grega capaz de proporcionar à reflexão filosófica exemplos ricos e consistentes como também temas aos poetas: a mitologia era um tema comum à poesia de então; as variadas artes decorativas e a pintura testemunham o apreço desta época por esta temática. Propércio recorre à mitologia por meio de alusões, comparações, apóstrofes, epítetos, metonímias e alegorias. De modo geral, a mitologia nos fala dos amores dos deuses, dos heróis e de seres humanos. Propércio, contudo, não se propõe relatar os amores dos deuses e dos heróis ao longo de toda a elegia: sua presença no poema é relativa.

A estrutura da poesia não é feita na sua totalidade de contos mitológicos, o que predomina, de fato, é o sentimento do poeta, e nisso está a originalidade da geração elegíaca: “é um meio de expressão, um elemento de estilo e não um tema a ser tratado”<sup>5</sup>. A mitologia estreita os limites entre os planos divino e humano; é uma expressão simbólica do destino humano, uma forma de conhecer o homem, um mundo superior no qual coexistem todas as qualidades supremas: beleza, amor, ódio, crime e castigo. Não busca o poeta tratar os temas nem relatar um conto mitológico, seu propósito primeiro é a arte, a composição de um poema.

A mitologia é assim um meio de atingir a perfeição artística e expressar seu sentimento.

No início do poema 13 do livro II, manifesta o poeta a ação de Cupido, estabelecendo uma comparação com as setas aquemênicas (II, 13, 1-3):

*Non tot Achaemeniis armantur Etrusca sagittis  
spicula quot nostro pectore fixit Amor:  
Hic me tam gracilis uetuit contemnere Musas.*

Não de tantas flechas aquemênicas<sup>6</sup> se munem as pontas etruscas quantas o Amor cravou em meu peito. Este me impediu de desprezar as tão graciosas Musas.

A quantidade de flechas que o Amor – aqui, numa clara alusão à entidade mítica – cravou em seu peito equiparar-se-ia ao número de flechas dos aquemênios, principal arma de guerra deste povo. Por meio desta referência hiperbólica demonstra o que sente pela musa, e, desde o início do poema, culpa o Amor, considerando-o sinônimo de dor. Por meio da construção *nostro pectore fixit*, deixa-nos patente o quanto as setas de Cupido lhe foram certeiras.

Lembra-nos sua implacabilidade quando ele uma vez cometeu um erro. Não vê alternativa a não ser acreditar na proteção divina aos “sagrados amantes”. A força de Ἐρως o impulsiona a acreditar na inviolabilidade de sua conduta ao atender o desejo da amada, uma vez que o próprio Amor o guiará (III, 16, 9-16):

*peccaram semel, et totum sum postus in annum:  
in me mansuetas non habet illa manus. 10  
Nec tamen est quisquam, sacros qui laedat amantis:  
Scironis media sic licet ire uia.  
Quisquis amator erit, Scythicis licet ambulet oris,  
nemo adeo ut noceat barbarus esse uolet.  
Luna ministrat iter, demonstrant astra salebras, 15  
ipse Amor accensas percutit ante faces.*

Eu cometeria uma só vez um erro, e fui posto de lado por um ano inteiro: para mim ela não tem mãos indulgentes. E, contudo, não há ninguém que fra os sagrados amantes: assim se pode passar no meio do caminho de Cirão.<sup>7</sup> O amante, quem quer que seja, ainda que ande pelas costas da Cítia<sup>8</sup>, ninguém quererá ser tão bárbaro a ponto de o machucar. A lua aponta a direção, as estrelas revelam os caminhos difíceis, o próprio Amor agita na frente as tochas acesas.

Em Propércio, os *exempla* mitológicos são frequentemente usados como ênfase, uma valorização de tudo que o poeta considera como verdade, parâmetro para sua musa. Em I, 19, depois de confessar não temer

a morte, pois que se reconciliou com Cíntia, declara que seu amor está bem acima do que comumente se encontra e, por isso, transporá o limiar da existência terrena. Não atribui a si este dom, mas a Cupido: somente ele, quer crer o poeta, teria poderes para isso. Com a intervenção deste deus, o poeta legitima seu sentimento por Cíntia (I, 19, 5-6; 11-2):

*Non adeo leuiter noster puer haesit ocellis, 05  
ut meus oblito puluis amore uacet.  
Illic, quidquid ero, semper tua dicar imago:  
traicit et fati litora magnus amor.*

Nossa criança não se fixou tão levemente em meus belos olhos, a ponto de minhas cinzas ficarem livres de teu amor por tê-lo esquecido. Ali, o que quer que eu seja, um fantasma, serei sempre dito teu: um grande amor transpõe até o limiar do destino.

Neste passo, mais uma vez, o poeta, ao empregar o pronome *noster*, faz referência à atuação de Cupido, vinculando-o a sua relação com Cíntia, ao mesmo tempo que deixa transparecer não apenas afetividade, mas também uma certa vulnerabilidade por meio do diminutivo *ocellis*. Não são a seus olhos, contudo, que confere esta fragilidade, mas a seu próprio espírito, que se deixou seduzir pelo encanto da musa. Já aqui, na primeira elegia tanatófila do *Monobiblos*, nos mostra o quanto a morte se confunde com seu sentimento incomensurável.

Evoca ainda o poeta o mito de Protesilau e Laodâmia: são eles modelos a serem seguidos, modelos idealizados da *fides* que resistem ao tempo e à morte. Lembra que Protesilau, findas as três horas que lhe foram concedidas, esvai-se no momento em que tenta abraçar a amada (I, 19, 7-10):

*Illic Phylacides iucundae coniugis heros  
non potuit caecis immemor esse locis,  
sed cupidus falsis attingere gaudia palmis  
Thessalus antiquam uenerat umbra domum. 10*

Ali, na obscura morada, o herói filácido não pôde ficar esquecido da adorável esposa; mas o tessálio, desejoso por alcançar com suas fantasmagóricas mãos esta felicidade, voltara como um espectro a sua antiga morada.

Para a Antiguidade, é o modelo de fidelidade conjugal. Segundo a lenda, tendo ele acabado de desposar Laodâmia, não tivera seu casamento completamente celebrado, por não terem sido realizados todos os sacrifícios rituais. Mesmo tendo sido punidos por tal sacrilégio, apaixonados, conseguem de Júpiter, tocado de compaixão, a permissão de estar um com

o outro durante três horas. Findo esse prazo, tendo de partir de novo para o Hades, foi seguido por sua mulher que se suicidou em seus braços. Aqui Propércio imagina Protesilau, esgotadas as três horas que lhe foram concedidas, esvaindo-se no momento em que tenta abraçá-la.

Identifica-se o poeta com o personagem mítico, quando em II, 6, 41-2 (*semper amica mihi, semper et uxor eris* // “Serás para mim sempre amante e sempre esposa”) a denomina *uxor* em contraposição a *coniux* do citado verso 8. Parece haver em ambas as palavras uma tentativa de o poeta legitimar esta relação. Em seu imaginário, sua união com Cíntia estaria ao nível do casamento legalizado juridicamente: *uxor* designa a mulher legitimamente casada, enquanto *coniunx*, aquela que está unida ao mesmo jugo. É perceptível como aqui existe uma estreita ligação do amor com a morte, sendo esta última visualizada às vezes como a única possibilidade para o amor não correspondido.

O *exemplum*, empregado pelo poeta, visa a ratificar, de certo modo, a perenidade de seu amor, pois a morte não é o fim para aqueles que se unem pela *fides*, uma vez que o amor pode superar a morte. Reforça sua ideia de fidelidade, afirmando que lhe será fiel nos Infernos ainda que disputado por belas mulheres, como Cassandra, Andrômaca e outras heroínas troianas, as quais, por ocasião da partilha dos espólios de Troia, foram sorteadas pelos gregos vitoriosos (I, 19, 13-6):

*Illic formosae ueniant chorus heroinae,  
quas dedit Argiuis Dardana praeda uiris;  
quarum nulla tua fuerit mihi, cynthia, forma 15  
gratior; et (Tellus hoc ita iusta sinat).*

Ali, as belas heroínas<sup>9</sup>, as quais o saque de Dárdano<sup>10</sup> deu aos homens argivos,<sup>11</sup> cheguem em coro: dessas, Cíntia, nenhuma teria para mim uma beleza mais encantadora que a tua, e (assim o permita a justa Terra!).

Aos seus olhos, a beleza de Cíntia supera a de todas as demais. Ainda que o poeta esteja exaltando aqui sua própria *fides*, há ainda a intenção de realçar a beleza de sua amada, contrapondo-a às demais heroínas míticas. Invoca, então, a deusa Terra não para que lhe permita a continuação de seu envolvimento com Cíntia no além-túmulo, “mas para que permita a Cíntia viver até uma velhice avançada”<sup>12</sup>. Em II, 8, está determinado, diante do desprezo de Cíntia, a morrer. A todo instante o poeta se deixa levar pela desilusão deste amor, pela certeza de que todas as suas tentativas em abrandá-la são inúteis. Sem esperanças, vem-lhe

ao espírito o mórbido desejo de morrer. Sabe ele, contudo, que a felicidade, quer na vida quer na morte, sem o amor de Cíntia, é impossível. A esperança de ser por ela amado pode trazer-lhe o consolo que parece somente na morte poder vislumbrar. O poeta cita o *exemplum* de Hémon que se matou por amor diante do cadáver de Antígona, pois não resistiu à perda da amada (II, 8, 21-4):

*Quid? non Antigona tumulo Boeotius Haemon  
corruit ipse suo saucius ense latus  
et sua cum miserae permiscuit ossa puellae,  
qua sine Thebanam noluit ire domum?*

O quê?! Não tombou o beócio Hémon com sua espada, ferido ele próprio de lado, no túmulo de Antígona, e não misturou seus ossos com os da infeliz amante sem a qual não quis entrar em sua casa tebana?

Diante da proibição do rei Creonte de dar sepultura a Polinices, traidor da pátria, Antígona recusa-se a cumprir a ordem, considerando um dever sagrado dar sepultura aos mortos, sobretudo aos parentes mais próximos, e espalha pó sobre o cadáver de Polinices, ritual necessário ao cumprimento da obrigação religiosa. Condenada à morte pelo rei, foi enterrada viva no túmulo dos Labdácidas, de quem descendia. Aí se enforcou, e Hémon, seu noivo e filho de Creonte, matou-se sobre seu cadáver.

Caracteriza-se este excerto por um forte tom de tragicidade, pela presença de palavras fortes que evocam todo o drama sofrido por Hémon: *tumulo, corruit, saucius, ense, ossa*. O poeta parece querer pintar um quadro funesto para intensificar ainda mais o episódio mítico e, consequentemente, sua dor dilacerante. Vale-se de duas interrogações retóricas, que mais acentuam o πάθος de que se acha impregnado o poema.

Como contraponto à tragicidade mítica de Hémon e Antígona, o poeta visualiza seu trágico percurso amoroso e, através de sua linguagem, a imagem da morte surge-lhe de forma mais violenta: deseja morrer, mas Cíntia morrerá com ele. Ao contrário do que se verifica no mito, seria o poeta capaz de “infligir a morte” a Cíntia, uma vez que não encontra, quanto aos sentimentos, correspondência na amada. Obcecado pela paixão não correspondida, Propércio exprime seu desespero pelo desejo de pôr fim – ainda que no plano imaginário – à relação com Cíntia, e com isso busca na morte a solução para o seu dilema amoroso (II, 8, 25-8):

*Sed non effugies: mecum moriaris oportet; 25  
hoc eodem ferro stillet uterque cruor.*

*Quamuis ista mihi mors est inhonesta futura:  
mors inhonesta quidem, tu moriere tamen.*

Mas não escaparás: convém que morras comigo; que por este mesmo ferro escorra gota a gota um e outro sangue. Embora me seja no futuro essa morte vergonhosa – de certo uma morte vergonhosa –: tu, contudo, morrerás.

A mesma plasticidade permanece nítida nos versos seguintes. O poeta delinea em mente uma cena “dantesca”, um apelo visual cheio de cores carregadas, no qual se destacam as palavras *ferro, stillet, cruor*, a intensificação do substantivo *mors* e do verbo *morior*. Expressa assim, patente o seu desespero interior, a necessidade de recorrer à morte, almejada como único fim para o “reencontro” com a amada.

Segundo os mitólogos, o Amor, ainda que não seja um deus todopoderoso, é a força fundamental do mundo e se manifesta como um impulso continuamente insatisfeito e inquieto. Esta força domina por completo o poeta, mas os versos seguintes mostram que a força do sentimento que o oprime acomete também os heróis e os deuses, como o atesta a referência ao episódio da *Ilíada* em que Aquiles, modelo de coragem e fortaleza, refugia-se na tenda, recusando-se a combater, porque lhe tiraram Briseida (II, 8, 29-38):

*Ille etiam abrepta desertus coniuge Achilles  
cessare in tectis pertulit arma sua. 30  
Viderat ille fugas, tractos in litore Achius  
feruere et Hectorea Dorica castra face;  
uiderat informem multa Patroclon harena  
porrectum et sparsas caede iacere comas,  
omnia formosam propter Briseida passus: 35  
tantus in erepto saeuit amore dolor!  
At postquam sera captiua est reddita poena,  
fortem illum Haemoniis Hectora traxit equis.*

Também aquele famoso Aquiles, sozinho, tendo sido sua mulher raptada, permitiu que suas armas descansassem na tenda. Vira ele as fugas, os gregos arrastados na praia, e os acampamentos dóricos arder em chamas pela tocha de Heitor; vira Pátroclo desfigurado por tanta areia estirado pelo chão e vira jazer pelo homicídio com os cabelos desgrenhados, tudo padeceu pela bela Briseida: tanta dor se exacerba no amor raptado! Mas depois que sua escrava foi devolvida de um demorado sofrimento, ele arrastou com os cavalos emônios<sup>13</sup> aquele valente Heitor.

Para comprovar o quanto o amor entre Aquiles e Briseida era intenso, o poeta se vale de uma linguagem forte na descrição das cenas relacionadas

com o final da batalha entre gregos e troianos: *tractos Achiuos, feruere castra face, informem Patroclon harena porrectum, sparsas iacere comas*. Descreve todos os episódios de uma só vez terminando por uma afirmação de que a dor da privação do amor é maior que o pátrio-amor e até as grandes amizades: *tantus in erepto saeuit amore dolor!*

Escravo do amor tal qual o poeta, nada pôde sensibilizar o herói grego, nem seus compatriotas sendo arrastados na praia, nem a morte de seu grande amigo Pátroclo. Pondo os interesses do amor acima do seu dever, só a devolução da escrava o motivou a lutar pela pátria, a readquirir coragem: assim, pelo mito, o poeta valoriza o sentimento e a força que o amor tem sobre o homem. Assim como Aquiles, também o poeta foi dominado pelo amor, residindo neste paralelismo uma valorização do sentimento experimentado pelo poeta o qual não se restringe a um nível puramente humano.

Em II, 9, aponta como modelo de verdadeiro amor dois *exempla* anti-téticos: o de Penélope e o de Aquiles. Esposa de Ulisses, Penélope constitui o arquétipo da fidelidade conjugal, uma antítese de Cíntia (II, 9, 3-8):

*Penelope poterat bis denos salua per annos  
uiuere, tam multis femina digna procis;  
coniugium falsa poterat differre Minerua, 05  
nocturno soluens texta diurna dolo;  
uisura et quamuis numquam speraret Vlixen,  
illum exspectando facta remansit anus.*

Penélope podia viver inviolada durante duas vezes dez anos ininterruptos, mulher tão digna de muitos pretendentes; podia protelar o himeneu graças à fingida arte de Minerva,<sup>14</sup> desmanchando por um ardil noturno a textura diurna; e, embora não tivesse jamais esperança que haveria de ver Ulisses, envelheceu, persistindo na sua espera.

Na ausência de seu marido, que tinha ido para a Guerra de Troia, fora assediada durante vinte anos por ávidos pretendentes, mais de cem, crenças de que ele não mais voltaria. Penélope, contudo, mesmo não crendo revê-lo, manteve-se fiel até o seu regresso. Orientada pela deusa Minerva que a aconselhou a não dispensar bruscamente seus pretendentes, disse-lhes que iria lhes dar uma resposta tão logo terminasse de tecer a mortalha de Laerte, pai de Ulisses. De noite, porém, desmanchava o que havia feito de dia: procrastinava assim, indeterminadamente, sua promessa. Traída por uma das criadas, que revelou o ardil, já sem argumentos diante da presença dos pretendentes, é surpreendida pela volta do marido. A princípio,

o herói disfarçou-se em mendigo para não ser reconhecido e, assim, vingar-se dos pretendentes.

O outro *exemplum* nos fala de Briseida, escrava de Aquiles, modelo de subserviência ao amor até o último instante, a qual se fez presente quando o herói não contava nem mesmo com a presença dos pais nem de sua esposa secreta, Deidâmia (II, 9, 9-16):

*Nec non exanimem amplectens Briseis Achillen  
candida uesana uerberat ora manu; 10  
et dominum lauít maerens captiua cruentum,  
propositum fluuíis in Simoenta uadis,  
foedauítque comas et tanti corpus Achilli  
maximaque in parua sustulit ossa manu,  
cum tibi nec Peleus aderat nec caerula mater 15  
Scyria nec uiduo Deidamia uiro.*

E Briseida, abraçando o exânime Aquiles, golpeia seu branco rosto com mão ensandecida; e a escrava, tristonha, lavou seu senhor manchado de sangue, exposto nas águas fluviais no Simoente, tanto desgrelhou os cabelos quanto sustentou em suas delicadas mãos o corpo do tão grandioso Aquiles e seus imponentíssimos ossos, quando junto a ti, homem sem esposa, não estava Peleu<sup>15</sup> nem tua cerúlea mãe,<sup>16</sup> nem a círia Deidâmia.<sup>17</sup>

Aquiles, tendo-se apaixonado por Polixena, filha de Príamo, quando este resgatava o corpo de seu filho Heitor, prometera passar para o lado dos troianos se Príamo lhe desse a filha em casamento. Tendo o rei concordado, exigiu-lhe somente que as núpcias fossem precedidas pela assinatura de um pacto no templo de Apolo, nas proximidades de uma das portas de Troia. Aquiles compareceu desarmado, mas Páris, escondido atrás da estátua do deus, matou-o, disparando uma flecha que Apolo fez atingir o calcanhar do herói, seu único ponto vulnerável.

Mais uma vez se vale o poeta dos *exempla* em contraste com a infame atitude de Cíntia. Por que Penélope pôde ser tão fiel durante uma tão longa ausência do marido, mesmo acreditando que ele não mais voltaria, enquanto Cíntia o trai tão facilmente, ainda que ciente de sua total subserviência a ela?, pergunta o poeta. Por que Briseida, mesmo tendo sido raptada por Aquiles, mesmo tendo sido feita sua escrava, amou-o com tanta intensidade, enquanto Cíntia, pérfida, permanece insensível a sua dor? Busca nesses mitos, paradoxais em relação a sua amada, resposta para a sua situação amorosa. Além de contrapor os dois *exempla* à insensibilidade da amada, estabelece um paralelo entre amor e morte.



Ainda que no primeiro Ulisses tenha voltado, sua esposa manteve o quanto pôde fidelidade a sua memória. No segundo, tamanho era o sentimento da serva, que, mesmo em face do semblante descaracterizado pela dor e pelos golpes, contempla ternamente o amado.

Logo depois, seu canto volta-se novamente para a morte que lhe parece o único caminho possível para concretizar os seus desejos: tal qual a narrativa do mito, mostra-se disposto a morrer na presença de Cíntia, num combate mortal com seu rival. Outrora pela posse do trono, dois chefes tebanos, levados pelas Fúrias, caíram agonizantes sob os olhos de sua mãe. Por que então não combateria ele na presença de Cíntia? Ele não temeria a morte se aquele odioso homem morresse com ele (II, 9, 49-52):

*Non ob regna magis diris cecidere sub armis  
Thebani media non sine matre duces 50  
quam, mihi si media liceat pugnare puella,  
mortem ego non fugiam morte subire tua.*

Os generais tebanos morreram por um reino – estando em meio a eles a mãe – sob armas cruéis, e, de igual modo, se me fosse dado lutar estando a amada no meio da batalha, eu suportaria a morte às custas de tua morte.

Refere-se aqui à morte dos irmãos Etéocles e Polinices, filhos de Édipo e de Jocasta. Tendo sido por eles expulso de Tebas, Édipo amaldiçoa-os e profetiza que se tornariam inimigos irreconciliáveis, e, um dia, se matariam um ao outro. Temendo o cumprimento da profecia, os dois irmãos decidiram alternar-se anualmente no trono de Tebas. Etéocles foi o primeiro a reinar, mantendo-se Polinices, nesse meio tempo, longe daquela cidade. Decorrido o primeiro ano, Polinices volta para ocupar o trono, mas Etéocles recusa-se a honrar o compromisso. Revoltado, Polinices vai ao encontro de Adrasto, rei de Argos, com o qual organiza uma expedição contra sua própria cidade. Em meio à batalha, os dois irmãos travam entre si um combate no qual perdem a vida. Estabelece o poeta aqui uma comparação: as lutas de Etéocles e Polinices não seriam mais cruéis que aquelas que ele empreenderia, na presença de Cíntia, com seu rival.

Em II,13, proclama seu desejo em ter morrido precocemente, lembrando-nos o exemplo de Nestor, que presenciou a morte de seu filho Antíloco devido a uma longa vida: melhor lhe teria sido morrer na flor da idade. A exemplo de Nestor, o poeta clama por uma morte antes do tempo, assegurando-nos que muitos dissabores podem nos advir numa existência duradoura (II, 13, 43-50):

*Atque utinam primis animam me ponere cunis  
iussisset quaeuis de Tribus una Soror!  
nam quo tam dubiae seruetur spiritus horae? 45  
Nestoris est uisus post tria saecla cinis:  
quis tam longaeuae minuisset fata senectae  
Gallicus Iliacis miles in aggeribus!  
Non ille Antilochi uidisset corpus humari  
diceret aut: “O mors, cur mihi sera uenis?” 50*

E oxalá qualquer uma das Três Irmãs<sup>18</sup> me tivesse ordenado deixar a alma no berço! Pois para que o sopro de vida deve ser preservado a tão incerta hora? As cinzas de Nestor<sup>19</sup> só foram vistas depois de três gerações: oxalá algum soldado frígio<sup>20</sup> tivesse reduzido nas muralhas de Ílio o destino de uma velhice tão longeva! Ele não teria visto ser sepultado o corpo de Antíloco,<sup>21</sup> nem diria: “Ó morte, por que me chegas tarde?”

É patente o apelo trágico, a elocução patética, de que o poeta reveste este trecho. Temos novamente um τόπος, a *consolatio*: pensar que a morte prematura o libertaria de uma vida atormentada. Por que nutrir esperanças por uma vida muito longa? Mais vale, muitas vezes, morrer precocemente, pois só assim se poderia ver livre de possíveis surpresas nefastas. Certifica-nos disso Nestor, que, por tanto viver, presenciou a morte de seu filho Antíloco: mais lhe teria valido morrer na flor da idade. A morte aparece assim como solução propiciadora da paz de espírito.

O poeta, mais uma vez, recorre ao mito para expressar a dor causada pela perda do ser amado, para a qual aponta como exemplo a dor sentida por Vênus por ocasião da morte de Adônias (II, 13, 53-8):

*Testis, qui niueum quondam percussit Adonem  
uenantem Idalio uertice, durus aper,  
illis formosum iacuisse paludibus; illuc 55  
diceris effusa tu, Venus, isse coma.  
Sed frustra mutos reuocabis, Cynthia, Manis:  
nam mea qui poterunt ossa minuta loqui?*

Um feroz javali, que outrora matou o níveo Adônias enquanto caçava no monte Idálio, é testemunha, de ter este belo jovem jazido naqueles pântanos; diz-se que ali, Vênus, tu foste com os cabelos em desalinho. Mas em vão chamarás, Cíntia, meus mudos restos: o que poderão, pois, dizer meus ossos reduzidos a cinzas?

Diz a lenda que Esmirna, grávida do próprio pai, foi transformada numa árvore de cujo tronco saiu um menino a quem deram o nome de Adônias. Encantada pela beleza do recém-nascido, Afrodite o entregou a

Perséfone, rainha do mundo subterrâneo, a qual, afeiçoada pela criança, decidiu não mais devolvê-la. Zeus, então, interveio e decidiu que Adônis ficaria um terço do ano com Afrodite, um terço com Perséfone e um terço onde desejasse. Adônis, porém, permanecia sempre dois terços do ano com Afrodite, em detrimento de Perséfone. Logo depois, Ártemis, deusa dos bosques e da caça, levada por motivos desconhecidos, instigou um feroz javali a matar o belo Adônis.

Há uma relação muito forte entre o personagem mítico Adônis e o poeta. A permanência junto a Afrodite simbolizaria os doces momentos vividos ao lado de Cíntia, ao passo que sua permanência junto à Perséfone seria o caos, o abatimento provocado por sua distância. Poderíamos até estabelecer uma identidade entre o javali e o desprezo da amada, pois este sentimento de repulsa induz o poeta neste poema a se imaginar morto.

Em II, 28<sub>A e B</sub>, o poeta procura consolar Cíntia em sua enfermidade, levando-a a refletir acerca de sua vida, na esperança de conscientizá-la da necessidade de mudança, pois ela havia se julgado tão bela quanto Juno, provocando-lhe ira e ciúmes. Atribui-lhe o poeta como causa desse castigo sua indiscrição, seu orgulho em ser bela (II, 28<sub>A e B</sub>, 1-2; 9-10):

*Iuppiter, affectae tandem miserere puellae:  
tam formosa tuum mortua crimen erit?*

[...]

*Non sibi collatam doluit Venus? illa peraeque  
prae se formosis inuidiosa dea est. 10*

Apieda-te por fim, Júpiter, de minha amada enferma: tão belo cadáver será teu crime? [...] Não lamentou Vênus lhe ter sido comparada? Aquela deusa é odiosa às que são igualmente belas diante dela.

Faz uso também neste caso dos *exempla* mitológicos em que entidades míticas, após tribulações sofridas, alcançam o fim glorioso. Io, por exemplo, que havia sido metamorfoseada por Júpiter numa novilha, tornou-se depois uma deusa (II, 28<sub>A e B</sub>, 15-8):

*Sed tibi uexatae per multa pericula uitae 15  
extremo uenit mollior hora die.*

*Io uersa caput primos muguerat annos:  
nunc dea, quae Nili flumina uacca bibit.*

A ti, porém, através de muitos perigos de uma vida atribulada, chega uma hora mais favorável no momento extremo. Io, tendo a cabeça transformada, mugira nos primeiros anos: uma novilha que bebe das águas correntes do Nilo, agora é uma deusa.

É patente a relação que o poeta estabelece entre o mito e Cíntia. O sofrimento dessa deusa, por causa do ciúme de Hera, assemelhar-se-ia à dor sentida por Cíntia pelo castigo que lhe fora infligido. Conta a lenda que Zeus, tendo-se unido a Io, se vê na obrigação de protegê-la do ciúme de Hera e a transforma numa novilha branca. Desconfiada, Hera pede a Zeus que a presenteie com a novilha: ele assim o faz. Hera, contudo, precavida, pôs Argos como guarda de Io, príncipe dotado de inúmeros olhos dos quais a metade estava sempre vigilante. Mesmo assim, Zeus, disfarçado de touro, continuou a encontrar-se com sua amante. Compadecido dela, incumbiu Hermes de livrá-la do guardião. Com seu caduceu Hermes consegue fazer adormecer os olhos abertos dele e em seguida o mata. Hera, porém, não a deixa em paz: manda persegui-la um moscardo implacável, que passou a picá-la incessantemente nos flancos, forçando-a a longas caminhadas erráticas, no curso das quais chegou ao Egito. Lá ela deu à luz um filho de Zeus ao qual chamou de Êpafos, e, daí em diante, passou a ser venerada pelos egípcios como Ísis.

Lembra, ainda, Ino que, em sua juventude havia errado sobre a terra inteira, era então Leucótea, aquela a quem recorre o marinheiro em perigo (II, 28A e B, 19-20):

*Ino etiam prima terris aetate uagata est:  
hanc miser implorat nauita Leucothoen. 20*

Ino também errou nas terras em seus primeiros anos: o marinheiro: desventurado invoca-a pelo nome de Leucótea.

Aqui, como no mito anterior, identificamos um outro castigo, fruto do ciúme da deusa Hera: tal qual Ino, Cíntia teria sido vítima da mesma fúria. Como Átamas e sua segunda esposa Ino haviam adotado um filho, Dioniso, dos amores adúlteros de Zeus, Hera, enraivecida, enlouquece-os. Ino, então, atira seu filho mais novo, Melicertes, num caldeirão com água fervente, enquanto Átamas, confundindo o outro com um veado, mata-o com o venábulo. Ino, vendo seu filho morto, lança-se ao mar com seu cadáver. As divindades marinhas, por sua vez, comovidas, metamorfosearam-na numa Nereida e transformaram Melicertes, o filho mais velho, no deus-menino Palémon. Ino, que se tornara Leucótea, a deusa branca, e seu filho, já com o nome de Palémon, passaram a proteger os marinheiros das tempestades.

Andrômeda, consagrada aos monstros marinhos, era agora a nobre esposa de Perseu (II, 28A e B, 21-2):

*Andromede monstros fuerat deuota marinis:  
haec eadem Persei nobilis uxor erat.*

Andrômeda fora consagrada aos monstros marinhos:  
ela mesma foi a nobre esposa de Perseu.

Há, ainda, uma relação direta com o fato de Cíntia ter-se igualado em beleza a Juno. Compara o poeta Cíntia com Andrômeda, cuja mãe, Cassiopeia, muito orgulhosa da própria beleza, queria rivalizar com as Ninfas e, até mesmo, com Hera. Essas pedem a Posêidon um castigo pela presunção, e o deus manda um monstro marinho. O oráculo de Ámon, interrogado pelo rei da Etiópia, Cefeu, predisse que aquele país só estaria livre do monstro se Andrômeda, sua filha, fosse exposta como vítima expiatória. Os etíopes, então, obrigaram o rei a prender a filha a um rochedo. Perseu, voltando de uma expedição contra a Górgona, apaixonou-se por ela e promete a Cefeu que a libertaria, caso ele consentisse esta união. Tendo Cefeu aceitado, Perseu mata o monstro e a desposa.

Lembra por fim Calisto, que durante um longo tempo errou como uma urso através das planícies da Arcádia e tornou-se uma constelação no céu que guia as velas durante a noite (II, 28<sub>A</sub> e B, 23-4):

*Callisto Arcadios errauerat ursae per agros:  
haec nocturna suo sidere uela regit.*

Calisto errara, como urso, pelos campos arcádios:  
tal constelação guia as velas noturnas com suas estrelas.

A tônica do ciúme ressurgue nesse mito. O sofrimento de Cíntia, querer o poeta, seria recompensado como foi o de Calisto. Tendo-se apaixonado por esta Ninfa, Zeus disfarçou-se de Ártemis, uma vez que ela repele todos os homens, e a possuiu, gerando assim Árcade. Passado algum tempo, Ártemis e sua companheira resolveram banhar-se juntas numa fonte, e a nudez de Calisto revelou-lhe a gravidez. Enraivecida com a companheira, Ártemis transformou-a numa urso, matando-a depois com suas flechas para puni-la. Zeus transforma-la-ia em seguida na constelação da Ursa Maior.

Pelo brilho de sua beleza, Cíntia seria comparável a uma constelação de estrelas, e somente lá poderia estar depois de morta. Assim como a Ursa Maior guia os marinheiros, Cíntia seria também sua estrela-guia, ainda que morta. Do mesmo modo, se os Destinos prematuramente lhe apressassem a morte, sua morte ser-lhe-ia motivo de alegria, pois, tal qual os *exempla*, seria glorificada (II, 28<sub>A</sub> e B, 25-6):

*Quod si forte tibi properarint fata quietem, 25  
illa sepulturae fata beata tuae.*

E se por acaso os Fados<sup>22</sup> te tiverem apressado o descanso,  
felizes serão aqueles fados de tuas exéquias.

É comum a presença da mitologia na poesia de inspiração alexandrina, cujo gosto pela erudição se revela nesta ostentação de conhecimento. A mitologia presta-se como apoio a seu sentimento, confere-lhe uma maior objetividade, a certeza de não ser ele vítima de uma mera ilusão, pois que seu drama amoroso, seus mais profundos sentimentos encontram eco nos heróis e heroínas míticas, o que os põe no plano atemporal. O tema do amor e da morte manifesta-se, pois, por meio dos contos mitológicos, cuja presença enriquece a expressão poética da elegia properciana. Há um constante embate de forças antagônicas que o desestabiliza e ao mesmo tempo lhe motiva à criação poética.

## RÉSUMÉ

Nous démontrons l'influence de la mythologie dans les élégies de Properce, les *exempla* qui se présentent comme recours indispensable à son expression poétique.

**Mots-clés:** Properce; élégie; mythologie.

## NOTAS

<sup>1</sup> BRANDÃO (1989, vol. I, p. 35-6).

<sup>2</sup> RIBEIRO (1984, p. 19).

<sup>3</sup> PRADO (1991, p. 78).

<sup>4</sup> *Properce n'a pas traduit Callimaque; on n'a pas encore rencontré un sujet que l'élégiaque latin ait emprunté aux Aitia. En quoi consiste donc l'imitation? Tout d'abord – et secondairement – à Callimaque comme à tant d'autres, grecs et latins, Properce a emprunté quelque expressions [...]. Dans les trois premiers livres ni Cynthia ni les sentiments personnels de Properce (amitié, patriotisme, sentiment de la mort) ne doivent rien à Callimaque [...]. L'imitation de Callimaque consistait donc à adopter des cadres littéraires et un certain ton [...]. Ainsi l'imitation de Callimaque, bien loin d'être un "esclavage" contraire à l'originalité de la création propriétienne, a été l'un des moyens de cette création, l'un de ceux qui ont permis au poète de s'exprimer et d'être lui-même.*

<sup>5</sup> *c'est un moyen d'expression, un élément de style et non un sujet à traiter (Ibidem, p. 247).*

<sup>6</sup> Relativo à Pérsia.

<sup>7</sup> Segundo Tovar (1963, p. 167) *era um salteador que morava no caminho entre Mégara e Corinto. Obrigava os viajantes a lavar seus pés e, enquanto o faziam, atirava-os ao mar com um pontapé. Teseu teve que lutar com ele e o matou (era um salteador que habitava em el camino de Mégara a Corinto. Obligaba a los viajeros a lavar sus pies y mientras lo hacían, de un puntapé los arrojaba al mar. Teseo tuvo que luchar con él y lo mató.)*

<sup>8</sup> Terras tidas como bárbaras.

<sup>9</sup> Refere-se aqui a Cassandra, a Andrômaca e a outras mulheres troianas, as quais, por ocasião da partilha dos espólios de Troia, foram sorteadas pelos gregos vitoriosos.

<sup>10</sup> O mesmo que troiano; Dardânia era uma província ao norte de Troia.

<sup>11</sup> O mesmo que grego, vem de Argos, a cidade mais antiga da Grécia.

<sup>12</sup> *ma perché conceda a Cízia di vivere sino alla tarda vecchiaia* (FEDELI, 1980, p. 449).

<sup>13</sup> Da Tessália, província da Macedônia.

<sup>14</sup> Minerva inspira e protege a arte de fiar e tecer.

<sup>15</sup> Era rei da Ftia, na Tessália, célebre por ter sido pai de Aquiles.

<sup>16</sup> Refere-se aqui a Tétis, uma das Nereidas, filha de Oceano e mãe de Aquiles.

<sup>17</sup> Quando Aquiles tinha ainda nove anos, o adivinho Calcas profetizou que ele iria morrer diante de Troia. Seus pais, então, temerosos, revestiram-no de trajes femininos e levaram-no para a corte do rei Licomedes, na ilha de Ciro, onde viveu durante nove anos na companhia das filhas do rei. Somente revelou seu segredo a uma das filhas do rei, Deidâmia, por quem se apaixonara e com quem tivera um filho, Neoptólemo.

<sup>18</sup> Referências às Parcas, divindades do destino em Roma, identificadas com as Moiras dos gregos. Tais quais as Moiras, as Parcas eram imaginadas como três irmãs fiandeiras que fixavam a duração da vida. As Moiras, por sua vez, eram conhecidas como Cloto, Láquesis e Átropos, e representadas como mulheres idosas fiando incessantemente: Cloto segurava a roca, Láquesis desfiava o fio, e Átropo o cortava. Uma simboliza o nascimento; a outra, a vida; a terceira, a morte.

<sup>19</sup> Nestor, sábio rei de Pilos e um dos heróis do cerco de Troia, viveu tanto que chegou a conhecer sua terceira geração.

<sup>20</sup> A razão desse sentido para o qualificativo *gallicus* é explicada por Nisard (1839, p. 557): “O *Gallus* era um rio que banhava a Frígia; suas margens foram o solitário retiro dos sacerdotes de Cibele, os galos” (*Le Gallus était un fleuve qui arrosait la Phrygie; ses bords furent la retraite solitaire des prêtres de Cybèle, les galles.*) Tovar (1963, p. 73) completa: “Supõe-se que o adjetivo gálico deva equivaler a frígio e, por conseguinte, a troiano, pois que o Galo era um rio da Frígia” (*Se conjetura que el adjetivo gálico debe equivaler a frígio y por ende a troyano, pues el Galo era un rio da Frígia*).

<sup>21</sup> Filho mais velho de Nestor, morto em batalha.

<sup>22</sup> Deuses responsáveis pelo destino, cujo nome provém do verbo latino *fari* (falar), ou seja, “o que está dito”, “o decreto dos deuses”, “uma decisão divina irrevogável”. Com o tempo, sob a influência das lendas gregas, passou a significar as divindades ligadas ao destino, como as Moiras, as Parcas e as próprias Sibilas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Properce*: problèmes d'inspiration et d'art. 2<sup>a</sup> éd. Paris: Éditions E. de Boccard, 1980.

\_\_\_\_\_. Properce et Callimaque. *Révue des Études Latines*, Paris: 1965, p. 273-6.

BOYANCÉ, P. Surcharges de rédaction chez Properce. *Révue des Études Latines*, Paris: 1942, p. 54-69.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 5<sup>a</sup> ed. Vol. I e II. Petrópolis: Vozes, 1989.

CALLIMAQUE. *Oeuvres*. Traduction nouvelle de Joseph Trabucco. Paris: Garnier, /s.d./

CODOÑER, Carmen (org.). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Catedra, 1997.

COUSIN, Jean. *Études sur la poésie latine*: nature et mission du poète. Paris: Boivin & C<sup>ie</sup>, /s.d./

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FEDELI, Paolo. "Commento". In: PROPERZIO, Sesto. *Il primo libro delle elegie*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1980.

FOULON, Albert. La mort et l'au-delà chez Properce. *Révue des Études Latines*, Paris: p. 155-67.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2<sup>a</sup> ed. Trad. de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

\_\_\_\_\_. *Le lyrisme à Rome*. Vendôme, France: PUF, 1978, p. 115-41.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica (grega e latina)*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

NISARD, M. "Notes sur Properce". In: *Collection des AUTEURS LATINS*. Publiée sous la direction de M. Nisard. Paris: J.-J. Dubochet et compagnie, 1839.

PAGANELLI, D. "Introduction". In: PROPERCE. *Élégies*. Paris: Les Belles Lettres, 1929.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Romana*. vol. II. 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.



PLESSIS, Frédéric. *La poésie latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1909.

PRADO, João Batista Toledo. Mito e Produção de sentido em Propércio. *Mito, Religião e Sociedade* (Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos), São Paulo, SBEC, 1991, p. 75-83.

PROPERCE. “Elegies”. In: *Collection des AUTEURSLATINS*. Publiée sous la direction de M. Nisard. Paris: J.-J. Dubochet et compagnie, 1839.

PROPERCE. *Élégies*. Texte établi et traduit par D. Paganelli. Paris: Les Belles Lettres, 1929.

PROPERCIO. *Elegías*. Edición, traducción, introducción y notas de António Tovar e María T. Belfiore Mártire. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1963.

PROPERTIUS. *Elegies*. Edited and translated by G. P. Goold. Col. Loeb Classical Library. London: Harvard University Press, 1990.

PROPERZIO, Sesto. *Elegie*. 2ª ed. Traduzione di Luca Canali. Introduzione di Paolo Fedeli. Commento di Riccardo Scarcia. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1993.

RIBEIRO, João. *Grécia mitológica*. Campinas: Papyrus, 1984.

TOVAR, Antonio. “Notas”. In: PROPERCIO. *Elegías*. Edición, traducción, introducción y notas de António Tovar e María T. Belfiore Mártire. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1963.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. Trad. de Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

# PAISAGENS BRASILEIRAS\*

Wellington de Almeida Santos

---

## RESUMO

Tomás Antônio Gonzaga, na “Lira 54” (*Poesias*), e Manuel Bandeira, em “Pensão familiar” (*Libertinagem*), atualizam, com soluções distintas, o *topos* clássico do *locus amoenus*, vertente literária de longa tradição na poesia ocidental. Na “Lira 54”, o poeta se preocupa em ocultar a paisagem exterior, objeto de exploração econômica, aos olhos da amada. Em contrapartida, convida Marília a participar com ele dos prazeres domésticos e de uma vida plácida, no conforto do lar, enquanto espaço interior de aconchego, proteção e companheirismo. Por seu turno, Manuel Bandeira vê, na contemplação de um jardim simples, oportunidade para observar a gratuidade de uma cena eivada de lirismo e lição de vida: a natureza em si, com gatos espalhados entre flores e plantas comuns.

**Palavras-chave:** Tomás Antônio Gonzaga; Manuel Bandeira; *locus amoenus*.

A paisagem natural foi, desde os primórdios da literatura brasileira, um requisito necessário da identidade nacional, marca ostensiva do sentimento nativista, no primeiro momento, e do “espírito de nacionalidade”, na época de sua consolidação e autonomia, a partir do período romântico.

Tome-se por base, entre inúmeros outros exemplos, a célebre passagem em que Almeida Garret, na introdução que escreveu para o “Parnaso lusitano, ou poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos”, intitulada “História abreviada da língua e poesia portuguesa”, detém-se na contribuição dos poetas brasileiros. No primeiro fragmento que destaca, lamenta a ausência de aproveitamento literário da paisagem brasileira pelos nossos poetas com evidente tom de censura:

E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros. Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece; a

---

\* Conferência proferida durante a XXVI Semana de Estudos Clássicos, realizada na Faculdade de Letras/UFRJ, em 6 de novembro de 2007.

educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que se receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades (GARRET, 1978, p. 90).

No segundo fragmento, selecionei o trecho em que fala do poeta que escolhi para estudo, na primeira parte desta conferência. Reitera a censura, agora individualizando-a na figura particular de Tomás Antônio Gonzaga.

O trecho é longo, mas vale a pena lê-lo na íntegra, para se avaliar o alcance da censura e suas consequências no desenvolvimento do estudo da “Lira 54”:

Gonzaga, mais conhecido pelo nome pastoril de Dirceu, e pela sua Marília, cuja beleza e amores tão célebres fez naquelas nomeadas liras. Tenho para mim que há destas liras algumas de perfeita e incomparável beleza: em geral *Marília de Dirceu* é um dos livros a quem o público fez imediata e boa justiça. Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga! (GARRET, 1978, p. 91).

Almeida Garret, na sua proposição ao que, no seu entender, Gonzaga deveria fazer na poesia dele, expõe, ironicamente, uma poética do clichê. Sua enumeração das marcas registradas das terras brasileiras, no que elas têm, aparentemente, de mais característico – “sombra das palmeiras”, “sabiá terno e melodioso” – constituem torneios retóricos que seriam, por sua vez, objeto de recusa de identidade do sentimento nacional, por parte de Machado de Assis (“Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”). Machado de Assis afirmará, nesse célebre documento, que o “instinto de nacionalidade” não está nos aspectos exteriores da geografia do país – clima, topografia, fauna, flora – abordados pelo escritor, mas num certo “sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1959, p. 817). Por ora, detenho-me no que escreveu

Almeida Garret a respeito da ausência de paisagem brasileira em sua poesia, julgamento que, a meu ver, só é justo em parte.

Com efeito, existe, nas líras de Gonzaga, um aproveitamento convencional da paisagem física, recurso de longa tradição na literatura ocidental, verdadeiro lugar-comum, especificamente na poesia árcade. Este é apenas um aspecto da poética gonzaguiana, privilégio, se o há, que o poeta dividia com todos os outros poetas de seu tempo, brasileiros, portugueses, europeus em geral, de todas as línguas que foram atingidos pela influência clássica, a latina em particular. Refiro-me ao uso do *locus amoenus*, um *topos*, um tema recorrente na tradição literária, conforme o demonstrou à exaustão Ernst Robert Curtius na sua *Literatura europeia e Idade Média latina* (CURTIUS, 1996).

Nesta obra fundamental e monumental, Ernst Robert Curtius examina, com a requerida abrangência, aliada a uma perspicaz e sutil profundidade, porque feita de detalhes e momentos exemplares, o tratamento concedido à Natureza pelos poetas clássicos (gregos e latinos), dedicando-lhe um capítulo inteiro, denominado “A paisagem ideal”. O título já sugere o recorte do assunto e sua especificidade: trata-se de descrever e interpretar a vigência de um modo de ver a natureza como refrigério da alma, lugar aprazível, de tonalidades utópicas ou paradisíacas, no qual a vida não é problematizada, mas vivida sem sobressaltos ou grandes dilemas. Em suma, na paisagem ideal existe um modo de vida condizente com seu aspecto de paz, felicidade e harmonia perenes. Esse quadro, idílico em sua configuração final, vira tradição na literatura universal, até a Idade Média, seu limite cronológico, quando se torna um *topos*, isto é, um clichê literário. Constata, então, após exame mais ou menos exaustivo, que a paisagem ideal encontra, sucessivamente, em Homero, Teócrito e Virgílio seus autores paradigmáticos e que, do ponto de vista de sua funcionalidade estético-literária, alimentou vigorosamente a temática pastoril, sobretudo aquele movimento literário que nela se estribou para estabelecer suas bases, o Arcadismo. Para o Arcadismo, Teócrito foi seu divulgador original, e Virgílio, o das *Bucólicas*, seu poeta exemplar. A paisagem ideal serviu como motivo retórico, pretexto para a elaboração descritiva de espaços aprazíveis, propícios ao prazer de viver com naturalidade. Nesse sentido, gerou-se o *locus amoenus* (lugar ameno, aprazível) da poesia pastoril em geral e do Arcadismo em particular, herdeiros de uma tradição largamente utilizada na literatura.

Sentencia Ernst Robert Curtius:

O *locus amoenus* (...), desde o século imperial até o século XVI, constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza. Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro da brisa (CURTIUS, 1996, p. 254).

E, naturalmente, o *locus amoenus* evoluiu, desde a Idade Média até a contemporaneidade. É claro que, nas sucessivas apropriações que dele fizeram os poetas e ficcionistas de todos os tempos, o *topos* não ficasse imune a transformações, às vezes de tal modo que resultou completamente irreconhecível, quando confrontado com as origens. E é essa historicidade transformadora que me interessa, particularmente, por duas razões:

1 – porque enseja a oportunidade de refletir sobre a maneira pela qual o *locus amoenus* foi utilizado na poesia brasileira;

2 – porque examino dois textos de dois poetas distanciados no tempo (século XVIII e século XX), e bem diferentes entre si na concepção do fazer literário, suas convenções gerais e reações individuais, em face da tradição (Gonzaga e Bandeira).

Retomo, pois, os comentários de Almeida Garret, para configurar e justificar uma posição crítica em face da “Lira 54”, de Gonzaga, cuja numeração segue a lição de Rodrigues Lapa, na edição das *Poesias*, de 1957.

O contexto histórico e literário em que se situa Gonzaga favoreceu a retomada do *locus amoenus* como *topos* genuíno agregado à poesia bucólica, com bastante propriedade.

De um lado, conforme assinalou Garret, a natureza brasileira era, aparentemente, estímulo suficiente para a criação poética, não necessitando o poeta, segundo ele, servir-se do imaginário alheio para se inspirar. Bastava que se voltasse para sua própria paisagem: já estava pronto o cenário no qual desenvolveria suas composições. No entanto, há uma contradição em termos, entre o conselho de Garret e o projeto poético de poetas brasileiros do Arcadismo, com destaque para a reflexão de Cláudio Manuel da Costa, futuro mestre e mentor de Gonzaga. O Arcadismo foi um movimento literário propício à elaboração de um mundo ideal, repito, onde pastores e pastoras viveriam em perfeita harmonia, num cenário ideal, a utópica Arcádia, de Teócrito.

Cláudio Manuel da Costa enxergou uma incompatibilidade entre o mundo sonhado da Arcádia revivida na poesia do século XVIII e sua

atualização no cenário brasileiro que lhe é contemporâneo. Esta convicção está formulada, com toda clareza, no “Prólogo ao leitor” com que abre suas *Obras* (1768), livro inaugural de sua bibliografia autoral. Nesse documento, ele destaca que “(...) me não é estranho o estilo simples; e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio (...)” (COSTA, s.d., p. 46), os modelos por excelência da poesia pastoril e, em consequência, da criação da paisagem ideal e de sua marca registrada (*o locus amoenus*). Por outro lado, a observação da natureza selvagem do Brasil promoveu a conscientização de que “Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos” (COSTA, p. 45). Pelo contrário, verifica o contraste entre a paisagem brasileira e a paisagem ideal: “Turva e feia a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as ideias de um poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra que lhes tem pervertido as cores” (COSTA, p. 45).

Como conciliar, então, estes dois procedimentos aparentemente antagônicos?

Se o poeta, e isto se aplica tanto a Cláudio como a qualquer outro poeta de seu tempo, inclusive Gonzaga, segue a tradição clássica e constrói sua obra segundo procedimentos amplamente reconhecidos e aceitos como superiores, aqui são identificados como estrangeiros ou alienados da terra brasileira, acusação frequente na crítica brasileira e homologada nas diferentes histórias da literatura. Se, por outro lado, não se detecta com objetividade a presença da natureza brasileira em determinados autores, permanece a restrição: não seriam escritores representativos do sentimento nacional, por lhes faltarem a “cor local”, elemento característico da nacionalidade, segundo os intérpretes de um sentimento artificial, porque pautado em exterioridades, de brasilidade. Estariam nesse caso Álvares de Azevedo e Machado de Assis, ambos vistos, por longo tempo, como escritores alheios à paisagem brasileira, julgamento que, felizmente, os críticos e historiadores literários atuais têm repudiado com veemência.

Volto, então, a Gonzaga.

Tome-se, como provocação crítica, o comentário de Alfredo Bosi, inserto na sua conhecida *História concisa da literatura brasileira*, a propósito da “Lira 54”: “Também a paisagem é ora nativa, com minúcias de cor local mineira, ora lugar ameno de virgiliana memória” (BOSI, 1976, p. 81).

Em abono de sua afirmação, transcreve as quatro primeiras estrofes do poema.

No entanto, um exame mais atento desse fragmento contraria a configuração clássica do *locus amoenus*, de acordo com a concepção original que dele se fez, inclusive a vertente virgiliana que, por sua vez, atualiza reafirmando a de Teócrito, como se deduziu da pesquisa de Ernst Robert Curtius. Pode-se verificar a permanência desse *topos* em sua feição original na poesia do próprio Gonzaga. Eis, para ilustração, um fragmento da quarta estrofe da “Lira 24”, a na qual, a despeito do que pretendo demonstrar, Rodrigues Lapa enxergou “uma novidade romântica, o tema da Natureza” (LAPA, 1957, p. 42 –nota de pé de página):

Aqui um regato  
corria, sereno,  
por margens cobertas  
de flores e feno;  
à esquerda se erguia  
um bosque fechado,  
e o tempo apressado,  
que nada respeita,  
já tudo mudou  
(GONZAGA, 1957, p. 43).

Tem razão Rodrigues Lapa. A paisagem descrita corresponde à visão que se teve de um cenário natural que desapareceu. Agora, no presente, o poeta lamenta-se por não existirem mais aqueles elementos que provocam saudade. Reafirma-se, pois, o registro de um *locus amoenus* ortodoxo que permanece apenas na memória do poeta (“e o tempo apressado/ (...) /já tudo mudou”). A confirmar o divórcio entre o eu-lírico do passado feliz, junto à natureza aconchegante, e o eu-lírico melancólico do presente, sem o consolo natural, o poeta arremata com uma espécie de refrão estendido que integra todas as estrofes desta lira, inclusive essa quarta, em destaque: “São estes os sítios ?/São estes; mas eu/o mesmo não sou” (GONZAGA, 1957, p. 43).

Passo à “Lira 54”:

Tu não verás, Marília, cem cativos  
tirarem o cascalho e a rica terra,  
ou dos cercos dos rios caudalosos,  
ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro  
do pesado esmeril a grossa areia,  
e já brilharão os granetes de ouro  
no fundo da bateia.

Não verás derrubar os virgens matos,  
queimar as capoeiras inda novas,  
servir de adubo à terra a fértil cinza,  
lançar os grãos nas covas.

Não verás enrolar os negros pacotes  
das secas folhas do cheiroso fumo;  
nem espremer entre as dentadas rodas  
da doce cana o sumo.

Verás em cima da espaçosa mesa  
altos volumes de enredados feitos;  
ver-me-ás folhear os grandes livros,  
e decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos,  
tu me farás gostosa companhia,  
lendo os fastos da sábia, mestra História,  
e os cantos da poesia.

Lerás em alta voz, a imagem bela;  
eu, vendo que lhe dás o justo apreço,  
gostoso tornarei a ler de novo  
o cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,  
Marília, não lhe invejes a ventura,  
que tens quem leve à mais remota idade  
a tua formosura  
(GONZAGA, 1957, p. 96-97)

As quatro estrofes iniciais da “Lira 54” exibem uma natureza diferente, de inconteste feição utilitária, objeto de exploração mercantil e agrária: o trabalho de mineração do ouro (duas primeiras estrofes) e a preparação da terra para o plantio do fumo e da cana (terceira e quarta estrofes). Essa natureza transformada pelo labor humano não deve ser objeto da atenção da musa do poeta. Seu olhar é amputado de uma contemplação laboriosa, por quatro vezes reiterado o pedido (ou impedimento) do poeta, na enfática anáfora com que abre cada uma das quatro primeiras estrofes: “(Tu) não verás”. O veto a uma natureza que não é ideal para os olhos de Marília parece evidente. Em contraste, a partir da quinta estrofe, introduz-se um novo cenário, funcionalmente eficaz porque ressalta, pela semelhança fônica com que inicia as estrofes 5 e 7 (“Verás”/“Lerás”) a tensão entre os dois espaços: o do conforto doméstico e o da natureza degradada pelo trabalho, indigna de ser contemplada por sensíveis olhos



femininos, em evidente paralelismo sonoro com a abertura das 4 estrofes anteriores (“Tu não verás”/“Não verás”/“Não verás”/“Não verás”). Convida-se a musa a compartilhar o espaço íntimo da casa, aconchegante, confortável e culto, com a exposição de objetos que servem ao prazer intelectual e estético que o poeta promete dividir com a companheira (ele: “os meus consultos”, “o cansado processo”; ela: a “mestra História” e “os cantos da poesia”). Agora, o espaço ideal não é o da natureza, é o da cultura. O pastor, ausente do espaço natural, é substituído, na natureza pelos “cem cativos” ou pelo “hábil negro”. Elimina-se a possibilidade de o espaço natural ser aprazível. Parece que o *locus amoenus* deslocou-se ou foi corrompido.

O lugar da felicidade conjugal não é a natureza rústica e servil, alterada pelo trabalho. Além do mais, nesse novo espaço, que é o interior da casa, tão convidativo, há promessa de reverência afetiva: “que tens quem leve à mais remota idade/a tua formosura”.

Passo a Manuel Bandeira.

“Pensão familiar” traz a data de 1925, incluído na primeira coletânea de poemas modernistas e modernos do autor (*Libertinagem*, 1930):

Jardim da pensãozinha burguesa.  
Gatos espapaçados ao sol.  
A tiririca sitia os canteiros chatos.  
O sol acaba de crestar as boninas que murcharam.  
Os girassóis  
Amarelo!  
Resistem.  
E as dâlias, rechonchudas, plebéias, dominicais.  
  
Um gatinho faz pipi.  
Com gestos de garçom de restaurant-Palace  
Encobre cuidadosamente a mijadinha.  
Sai vibrando com elegância a patinha direita:  
– É a única criatura fina na pensãozinha burguesa.  
(BANDEIRA, 1966, p. 105)

Graças a Carlos Drummond de Andrade, que recolheu textos inéditos ou pouco divulgados de Manuel Bandeira para organizar um livro em sua homenagem, por ocasião do aniversário de 80 anos do poeta pernambucano – *Andorinha, andorinha* –, revelou-se uma particularidade interessante, a respeito da biografia do poema, e que é oportuno reproduzir, em parte:

No meu poeminha ‘Pensão Familiar’ falo do jardimzinho interno da Pensão Geoffroy, em Petrópolis, onde só havia pobres flores e arbustos mais comuns – dalias, marias-sem-vergonha, trapoerabas, mas entre a tiririca sitiante sorria uma florzinha modesta e bonita, mais modesta que todas as outras. Quis nomeá-la no meu poema e perguntei o nome dela ao jardineiro da pensão. O homem respondeu sem hesitação: “Gosmilho”. O nome caía-me bem ao verso e escrevi logo: O sol acaba de crestar os gosmilhos que murcharam (BANDEIRA, 1966, p. 9).

Só muito mais tarde, mais de trinta anos depois, Bandeira descobriu que a palavra “gosmilhos” não estava dicionarizada. Trocou, então, “gosmilhos” por “boninas”. A nova palavra preencheu a maioria dos créditos solicitados para a substituição requerida da palavra original, para fins versificatórios ou de efeito estético: é nome de flor, tem três sílabas, e não altera o ritmo poético. Só não possui a mesma musicalidade. E passou a fazer parte do poema somente na oportunidade em que foi publicada a última edição das poesias completas, com o título de *Estrela da vida inteira* (1966).

O poeminha, como a ele se refere Manuel Bandeira, com um misto de ternura e de conteúdo valorativo, consta de dois momentos bem distintos. No primeiro momento, situa-se o espaço físico do jardim e a distribuição de sua dominante população vegetal, as flores humildes, com uma presença aparentemente destoante: os gatos que, no entanto, sofrem igualmente com a ação do sol (“espapaçados”, amolecidos, esparramados).

No segundo momento, um gatinho avulta, para protagonizar uma lição de etiqueta. Antes, estava perdido, indistinto, na generalidade com que se nomeia a sua espécie (“gatos”).

Evidencie-se a aparente ausência objetiva do elemento humano, inclusive do poeta que contempla a cena e a registra. Porém, é possível detectar a presença do humano, seja por indicações virtuais (os adjetivos com que se caracteriza a pensão/pensãozinha: “familiar”, no título, embora de semântica ambígua – sugere, em plano simultâneo, tanto o significado de “própria para famílias” quanto “conhecida”, “habitual” – e “burguesa”, no primeiro e no último versos), seja por palavras que, relacionadas com as flores (“sitia”, “rechonchudas”, “plebeias”), sugerem comportamentos humanos. Acrescente-se a intromissão sorrateira do testemunho do poeta, que se integra também à cena, denunciando-se de modo nada convencional. Aquele “amarelo!”, com que designa pleonasticamente a aparência cromática dos girassóis, trai sua presença, pela tonalidade emocional e surpreendente do adjetivo, com feição aparente de interjeição.

O leitor está diante de um poema que festeja, com alegria e humor, um recanto aprazível da natureza, diante da banalidade da vida cotidiana.

Com algum esforço e boa vontade interpretativa pode-se resgatar aqui um originalíssimo emprego do velho e útil *locus amoenus*. Manuel Bandeira surpreende-se e se compraz com a placidez gratuita de um espaço cheio de humanidade, obliquamente preenchido por um gatinho que, de modo significativo e pertinente, é comparado a um “garçom”, por seu gesto de finura e enquadramento às mínimas regras de etiqueta social. Destaque-se, a reforçar a presença emotiva do poeta, a utilização expressiva dos diminutivos, um dos quais atenua o provável impacto causado por uma ousadia vocabular, conforme o protocolo poético da época. A “mijadinha” dilui-se: na antecipação coloquial de sua referência (“pipi”), no gesto educado do gato, igualmente quando se irmana em afetividade a coisas sem importância aparente, como “pensãozinha” e “gatinho”.

Gato e poeta participam, ambos, do espetáculo da vida proporcionado pela curtição, cada um a seu modo, da paisagem ideal.

Encerro com uma citação de João Alexandre Barbosa, num comentário bastante proveitoso sobre o uso dos *topos*, sem distinção de categoria, e critérios de valor quanto a sua utilização na literatura moderna e contemporânea. Diz ele que o valor “encontra um elemento de grande auxílio na reflexão que se dá no intervalo entre a tópica e a retórica, vale dizer entre tema recorrente e tratamento especificamente literário” (BARBOSA, 2003, p. 33). E conclui que o uso da tópica “é uma utilização estratégica (...) que se realiza, muitas vezes, pela problematização construtiva, o que significa uma reconfiguração, do próprio lugar-comum” (*ibidem*).

Se essa “problematização construtiva” é discutível nos poemas analisados, autentica-se o espaço de liberdade interpretativa concedido por toda literatura de qualidade. E é com a consciência dessa liberdade que reivindico para ambos os poemas lidos, a “Lira 54”, de Gonzaga, e “Pensão familiar”, de Bandeira, a condição de atualizações superiores do *locus amoenus*.

## ABSTRACT

Tomás Antônio Gonzaga, in “Lira 54” (Poetries), and Manuel Bandeira, in “Pensão familiar” (Libertinage), brings up to date, with distinct solutions, the classical *topos* of *locus amoenus*, literary source of long tradition in occidental poetry. In “Lira 54”, the poet is concerned in occulting

the exterior landscape, object of economic exploitation, from the eyes of her lover. On the other hand, he invites Marília to share the domestic pleasures and placid life, in the comfort of home, as an interior space of coziness, protection and companionship. In his turn, Manuel Bandeira perceives, in the contemplation of a simple garden, an opportunity to observe the gratuitousness of a scene full of lyricism and example of living: pure nature, with cats scattering among flowers and common plants.

**Keywords:** Tomás Antônio Gonzaga; Manuel Bandeira; *locus amoenus*.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 3.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

\_\_\_\_\_. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BARBOSA, João Alexandre. Dentro da Academia, fora da literatura. *Cult*, São Paulo, n. 70, 2003, p. 32-5.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

COSTA, Cláudio Manuel da. Prólogo ao leitor. In: \_\_\_\_\_. *Obras*. Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1996.

GARRET, Almeida Garret. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII”. In: \_\_\_\_\_. CÉSAR, Guilhermino, sel. *Historiadores e críticos do Romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias. Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: INL, 1957.

LAPA, M. Rodrigues. Notas. In: \_\_\_\_\_. GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias. Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: INL, 1957.

# O EPODO II DE HORÁCIO

Arlete José Mota

---

## RESUMO

O epodo II de Horácio, composto aproximadamente em 37 a. C., é considerado um dos mais belos quadros da vida rural que chegou até nós. A natureza é descrita com simplicidade, e são apresentadas as atividades cotidianas que se iniciam ao raiar do dia. Chama a atenção do leitor, entretanto, a inserção de elementos relacionados com a filosofia epicurista, pincelados em traços leves. O elogio à vida campestre é feito por um usurário, o *beatus*, citado ao final do texto. Este, longe dos vícios da *Vrbs*, encontra no campo a paz. O poema finaliza com a volta dos trabalhadores fatigados, no fim do dia.

**Palavras-chave:** epodo; epicurismo; bucólico; vício.

*Beatus ille qui procul negotiis,  
ut prisca gens mortalium  
paterna rura bobus exercet suis,  
solutus omni fenore,  
neque excitatur clasico miles truci (5)  
neque horret iratum mare,  
forumque uitat et superba ciuium  
potentiorum limina.  
Ergo aut adulta uitium propagine  
altas maritat populos,  
aut in reducta ualle mugientium (10)  
prospectat errantis greges,  
inutilis que falce ramos amputans  
feliciores inserit,  
aut pressa puris mella condit amphoris, (15)  
aut tondet infirmas ouis;  
uel, cum decorum mitibus pomis caput  
Autumnus agris extulit,  
ut gaudet insitius decerpens pira  
certamen et uuam purpurae, (20)*

qua muneretur te, Priape, et te, pater  
 Siluane, tutor finium.  
 Libet iacere modo sub antiqua ilice,  
 modo in tenaci gramine;  
 labuntur altis interim ripis aquae, (25)  
 queruntur in siluis aues,  
 fontesque lymphis obstrepunt manantibus,  
 somnos quod inuitet leuis.  
 At cum tonantis annus hibernus Iouis  
 imbres niuesque comparat, (30)  
 aut trudit acris hinc et hinc multa cane  
 apros in obstantis plagas  
 aut amite leui rara tendit retia,  
 turdis edacibus dolos,  
 pauidumque leporem et aduenam laqueo gruem (35)  
 iucunda captat praemia.  
 Quis non malarum quas amor curas habet  
 haec inter obliuiscitur?  
 Quodsi pudica mulier in partem iuuet  
 donum atque dulcis liberos, (40)  
 Sabina qualis aut perusta solibus  
 perniciousa uxor Apuli,  
 sacrum uetustis exstruat lignis focum  
 lassi sub aduentum uiri  
 claudensque textis cratibus laetum pecus (45)  
 distenda siccet ubera  
 et horna dulci uina promens dolio  
 dapes inemptas apparet,  
 non me Lucrina iuuerint conchylia  
 magisque rhombus aut scari, (50)  
 siquos Eois intonata fluctibus  
 hiems ad hoc uertat mare,  
 non Afra auis descendat in uentrem, meum,  
 non attagen Ionicus  
 iucundior, quam lecta de pinguisissimis (55)  
 oliua ramis arborum,  
 aut herba laphati prata amantis et graui  
 maluae salubres corpori,

*uel agna festis caesa Terminalibus  
uel haedus ereptus lupo. (60)  
Has inter epulas ut iuuat pastas ouis  
uidere properantis domum,  
uidere fessos uomerem inuersum boues  
collo trahentis languido  
positosque uernas, ditis examen domus, (65)  
circum renidentis Lares.”  
Haec ubi locutus fenerator Alfius,  
iam iam futurus rusticus,  
omnem redegit Idibus pecuniam,  
quaerit Kalendis ponere.*

Feliz aquele que, afastado dos negócios,  
como a antiga raça dos mortais,  
cultiva os campos paternos com seus bois,  
liberto de toda usura; nem, como soldado, é despertado  
[pela trombeta ameaçadora (5)

nem teme o mar irado;  
aquele que evita o foro e as soberbas moradias  
dos cidadãos mais poderosos.  
Assim, ou entrelaça os altos choupos com as  
hastes desenvolvidas da vide (10)  
ou contempla, no vale distante, os rebanhos  
errantes dos bois que muge;  
mutilando os ramos inúteis com a foíce,  
enxerta os mais férteis, ou conserva o mel  
consistente nas ânforas limpas (15)  
ou tosquia as fracas ovelhas;  
ou, então, quando o Outono, nos campos, ergue a cabeça  
enfeitada com frutos maduros,  
como se alegre colhendo peras enxertadas  
e a uva, que resiste à púrpura (20)  
e com a qual tu, ó Priapo, és presenteado  
e tu também, Silvano, pai, protetor das fronteiras.

É agradável estender-se, ora sob a azinheira antiga,  
ora na grama resistente.

Por vezes, as águas correm pelos altos montes, (25)  
as aves lamentam-se nas florestas,  
e as fontes, com as águas que se espalham,  
fazem ruídos que trazem um sono agradável.  
Por outro lado, quando o inverno de Júpiter tonante (30)  
prepara neve e chuvas,  
ou empurra os impetuosos javalis de encontro às armadilhas,  
com muitos cães,  
ou prepara, com forquilhas leves, redes de malhas pouco espessas,  
armadilhas aos tordos vorazes  
e apanha, com um laço, a lebre amedrontada (35)  
e o grou estrangeiro, como presas agradáveis.

Quem não esquece, nestes momentos,  
os males, inquietações que o amor traz?

Porque, se uma casta mulher, de uma parte,  
cuidar da casa e dos queridos filhos, (40)  
tal como a Sabina ou a esposa do ágil  
Apuleio, queimada pelo sol,  
erguer o fogo sagrado com madeiras antigas  
na ocasião da chegada do esposo fatigado  
e, cercando com grades entrelaçadas o gado gordo, (45)  
esvaziar os úberes cheios,  
e, retirando o vinho do ano do doce tonel,  
preparar a refeição com alimentos frescos,  
não me agradarão mais os mariscos do lago Lucrino  
ou os rodovalhos ou os sargos, (50)  
se a tempestade tonante afastá-los para este mar  
pelas ondas do oriente;  
nem a ave africana nem o francolim da Jônia  
descerão ao meu estômago,  
de forma mais agradável que as azeitonas colhidas (55)  
dos ramos mais cheios das árvores,  
ou que a erva da labaga, amante dos prados,  
e a malva favorável ao corpo entorpecido;  
nem é mais agradável que a ovelha imolada  
nas festas Terminais ou que o cabrito arrebatado (60)  
ao lobo.



Entre estas refeições, como agrada ver as ovelhas alimentadas, prontas para ir para casa; ver os bois fatigados, arrastando, com o pescoço lânguido, o arado invertido; (65) e ver os escravos, multidão das casas ricas, dispostos em torno dos Lares resplandecentes.”

Depois que o usurário Álfio disse estas coisas, ele que há de ser, desde já, um rústico, recobrou todo o dinheiro nos Idos e procura colocá-lo nas Calendas. (70)

#### ABSTRACT

Horacio's *II epodo* which was approximately composed in 37 B.C. is considered one of the most beautiful representations of rural life that was brought to our knowledge. Nature is described with simplicity and the daily activities that start at dawn are presented. However, what draws the reader's attention is the insertion of elements related to Epicurean philosophy lightly mentioned. The praise to country life is done by one usurer, the *beatus*, mentioned at the end of the text; a man who away from the vices of the *Vrbs* finds peace in the country life. The poem ends with the return of the fatigued workers at the end of the day.

**Keywords:** epodo; Epicureanism; bucolic; vice.

#### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

HORACE. *Odes et Épodes*. Tome I. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

# TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS / UFRJ EM 2010

## MESTRADO

AZEVEDO, Katia Teonia Costa de. *Coma Berenices*: uma leitura do poema 66 de Catulo. Banca examinadora: Alice da Silva Cunha (or.), Vanda Santos Falseth (UFRJ), Márcia Regina de Faria da Silva (UERJ)

BARBOSA, Pedro da Silva. *Da virtude e Mênon*: um estudo intertextual. Banca examinadora: Auto Lyra Teixeira (or.), Sílvia Costa Damasceno (UFF), Tania Martins Santos (UFRJ)

CALDAS, Thaís Evangelista de Assis. *O canto I de Os Argonautas, de Apolônio de Rodes*: tradução e comentários. Banca examinadora: Nely Maria Pessanha (or.), Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ), Henrique Fortuna Cairus (UFRJ)

GONÇALVES, Alex Fabiano Campos. *Α ψυχή nos Poemas Homéricos*. Banca examinadora: Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha (or.), Glória Braga Onelley (UFF), Tania Martins Santos (UFRJ)

GONÇALVES, Messionia Rodrigues. *Odisséia, 7*: tradução e comentários. Banca examinadora: Nely Maria Pessanha (or.), Auto Lyra Teixeira (UFRJ), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ)

PROCESSY, Andréa dos Santos. *O Sísifo*: conversação e escrita. Banca examinadora: Auto Lyra Teixeira (or.), Mario Eduardo T. Martelotta (UFRJ), Tania Martins Santos (UFRJ)

QUARESMA, Orebe de Vasconcelos. *O Gerúndio e o Gerundivo no Pro Archia de Cícero*. Banca examinadora: Mára Rodrigues Vieira (or.), Vanda Santos Falseth (UFRJ), Amós Coêlho da Silva (UERJ)

SILVA, Thaíse Pereira Bastos de Almeida. *O II canto das Geórgicas de Vergílio*: o significado das digressões na poesia didática. Banca examinadora: Ana Thereza Basílio Vieira (or.), Lívia Lindóia Paes Barreto (UFF), Rívia Silveira Fonseca (UFRJ)

## DOUTORADO

ESTEVES, Anderson de Araujo Martins. *Nero nos Annales de Tácito*. Banca examinadora: Alice da Silva Cunha (or.), Vanda Santos Falseth (UFRJ), Cecília Lopes de Albuquerque (UFRJ), Amós Coêlho da Silva (UERJ), Aírto Ceolin Montagner (UERJ)

KIBUUKA, Greice Ferreira Drumond. *A comédia de Aristófanes na fase de transição*. Banca examinadora: Nely Maria Pessanha (or.), Auto Lyra Teixeira (UFRJ), Jane Kelly de Oliveira (UEM), Silvia Costa Damasceno (UFF), Henrique Fortuna Cairus (UFRJ)

PITA, Luiz Fernando Dias. *Visões da Identidade Romana em Cícero e Sêneca*. Banca examinadora: Vanda Santos Falseth (or.), Alice da Silva Cunha (UFRJ), Amós Coêlho da Silva (UERJ), Francisco de Assis Florêncio (UERJ), Mary Kimiko Guimarães Murashima (UERJ)

## AUTORES

ARLETE JOSÉ MOTA

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Latina da UFRJ

FÁBIO DE SOUZA LESSA

Doutor em História Social pela UFRJ

Professor Associado de História Antiga da UFRJ

FERNANDO BRANDÃO DOS SANTOS

Doutor em Letras Clássicas pela USP

Professor Assistente de Língua e Literatura Grega da UNESP/FCLAr

FRANCISCO DE OLIVEIRA

Doutor em História da Cultura Clássica pela Universidade de Coimbra

Professor Catedrático de Nomeação Definitiva da Universidade de Coimbra

MICHELE EDUARDA BRASIL DE SÁ

Doutora em Letras Clássicas pela UFRJ

Professora Adjunta de Língua e Literatura Latina da UFRJ/ UFAM

ROBERTO ARRUDA DE OLIVEIRA

Professor Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ

Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina/ UFC

WELLINGTON DE ALMEIDA SANTOS

Professor Doutor em Literatura Brasileira pela UFRJ

Professor Adjunto de Literatura Brasileira da UFRJ

## NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS

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









*Caliope 20* foi impressa sobre Off-set 75 g/m<sup>2</sup>  
(miolo) e Cartão Super 250g/m<sup>2</sup> na Gráfica  
Singular para a 7letras.