

ISSN 1676-3521

# CALÍOPE

## Presença Clássica



# CALÍOPE

## Presença Clássica



*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

Reitor: Prof. Doutor Aloisio Teixeira

*Faculdade de Letras*

Diretor: Prof. Doutor Ronaldo Lima Lins

*Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas*

Coordenadora: Profª. Doutora Ana Thereza Basilio Vieira

*Departamento de Letras Clássicas*

Chefe: Prof. Doutor Auto Lyra Teixeira

*Organizadores*

Nely Maria Pessanha  
Henrique Cairus

*Conselho Editorial*

Alice da Silva Cunha  
Ana Thereza Basilio Vieira  
Auto Lyra Teixeira  
Carlos Antonio Kalil Tannus  
Edison Lourenço Molinari  
Henrique Cairus  
Nely Maria Pessanha  
Shirley Fátima Gomes de Almeida Peçanha  
Vanda Santos Falseth

*Conselho Consultivo*

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

*Revisão*

Alexandre dos Santos Rosa  
Julieta Alsina  
Leni Ribeiro Leite  
Tatiana Oliveira Ribeiro

ISSN 1676-3521

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

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

## SUMÁRIO

<i>Apresentação</i> .....	7
ARTIGOS	
Um olhar sobre a Literatura Novilatina em Portugal .....	13
<i>Carlos Antonio Kalil Tannus</i>	
A noção de <i>uoluptas</i> em Lucrécio e sua recepção na poesia erótica romana (Virgílio, <i>Buc.</i> 2; <i>Geórg.</i> 3, Propércio, 1, 10; Ovídio, <i>Heróides</i> , 18; <i>A.A.</i> ; <i>Met.</i> , 4) .....	32
<i>Jacqueline Fabre-Serris</i>	
Algumas considerações sobre a temática erótica nas elegias de Tibulo .....	54
<i>João Batista Toledo Prado</i>	
A legitimidade da arte na filosofia de Plotino .....	72
<i>José Carlos Baracat Júnior</i>	
As Armas e o Varão: uma leitura da proposição da <i>Eneida</i> .....	83
<i>Márcio Thamos</i>	
A crítica aos poetas no livro X da <i>República</i> .....	94
<i>Marcus Reis Pinheiro</i>	
Teoria e performance .....	111
<i>Tereza Virginia Ribeiro Barbosa</i>	
<i>Vitae Euripidis</i> .....	127
<i>Wilson Alves Ribeiro Jr.</i>	
Segurança e aventura: o dualismo do homem nos velhos mitos .....	140
<i>Zelia de Almeida Cardoso</i>	
RESENHA	
<i>Plutarco Historiador</i> , de Maria Aparecida de Oliveira Silva .....	155
<i>Pedro Paulo A. Funari</i>	
AUTORES .....	158
NORMAS EDITORIAIS / SUBMISSIONS GUIDELINE .....	161



## APRESENTAÇÃO

A revista *Calíope: Presença clássica* entrega à apreciação do leitor seu décimo sexto número, em que todos os que se dedicam aos Estudos Clássicos poderão perceber que nos move o empenho em promover o diálogo sobre as línguas e as literaturas da Antiguidade Clássica para além das fronteiras das instituições, das áreas do saber, dos países e até para além dos limites continentais.

O presente número conta com textos que apontam em direção à pluralidade de abordagens e à riqueza temática que a grande área de Estudos Clássicos traz em sua própria essência.

O Professor Carlos Antonio Kalil Tannus oferece ao leitor um texto que tem por base a Conferência com a qual conquistou o cargo máximo de docência, o de Professor Titular. Seu texto ausculta os corredores palacianos do Portugal do século XV e XVI e perscruta-lhes a expressão mais prestigiada, a literatura novilatina, que, escrita no idioma de Horácio, retoma os referentes que aquele Portugal requeria para si.

Também foi uma Conferência o núcleo do texto da Professora Jacqueline Fabre-Serris, da Universidade de Lille 3. A Professora Fabre-Serris, por ocasião de sua visita ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da USP, foi convidada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ e pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ para proferir uma conferência acerca da poesia latina augustana de cunho erótico, partindo da leitura proposta por esses poetas da *uoluptas* lucreciana. A professora privilegiou o tema do conceito de *uoluptas* em Virgílio, Propércio e Ovídio, oferecendo uma reveladora amostragem do tratamento desse conceito e de seus desdobramentos no recorte temporal e espacial proposto.

Os poemas eróticos, mais precisamente as elegias de Tibulo, compõem o *corpus* do estudo com o qual a revista *Calíope: Presença clássica* conta com colaboração do Professor João Batista Toledo Prado, docente de língua e literatura latina da UNESP. O artigo lança luzes renovadas sobre o caráter inventivo de Tibulo a partir de um estudo acerca do tratamento que o poeta latino dispensa ao objeto da paixão.

A filosofia grega, discurso tão prestigiado pela fortuna crítica, é alvo da atenção de dois artigos do presente número de *Calíope: Presença clássica*. O texto do Professor José Carlos Baracat Júnior, professor de língua e literatura grega da UFRGS, enfoca um ponto da vasta obra de Plotino que mostra com clareza inequívoca o que, na obra desse pensador que aprendemos a ter como neoplatônico, demonstra os limites da presença do legado platônico, a partir da releitura do livro X da *República*.

O mesmo livro X da *República* de Platão é o ponto de partida para a reflexão do Professor Marcus Reis, Doutor em Filosofia pela PUC-Rio, acerca do lugar do poeta na obra de Platão. O estudo pretende promover uma revisão do tema da expulsão do poeta da República de Platão.

O Professor Márcio Thamos, docente de língua e literatura latina da UNESP, apresenta um minucioso estudo sobre os sete primeiros versos da *Eneida*. Desse estudo, resulta, ao fim do texto, uma proposta de tradução que segue os princípios defendidos pelo autor do ensaio e sublinha as particularidades apontadas ali.

A tragédia grega faz-se presente neste número da revista *Calíope: Presença clássica* com o artigo da Professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, docente de língua e literatura grega da UFMG. A autora tematiza a metatragicidade das *Bacantes*, de Eurípides, glosando com inquestionável competência a assertiva de Charles Segal, para quem a peça tem por tema a própria tragédia, enquanto ritual dionisíaco.

Eurípides continua sendo alvo de estudos no trabalho do Professor Wilson Alves Ribeiro Jr., Mestre em Letras Clássicas pela USP, que empreendeu a um levantamento referencial dos dados biográficos disponíveis do tragediógrafo, especialmente no que concerne à questão macedônica que estaria, de alguma forma, presente nas tragédias *Ifigênia em Aulis* e *Bacantes*.

A Professora Zelia de Almeida Cardoso, Professora Titular de língua e literatura latina da USP, brinda-nos com um ensaio onde coloca, com muita clareza, diante do leitor a presença, na obra de vários auto-



res latinos, do binômio comportamental formado pela vida sossegada e pela vida de aventuras, viagens e conflitos. A autora, preocupada com a raiz dessa dualidade, mergulha nas intertextualidades que se podem encontrar nos autores analisados e oferece-nos uma visão privilegiada dessa inquietante questão.

A seção de resenhas da revista foi agraciada com o texto do Professor Pedro Paulo de Abreu Funari, Professor Titular de História Antiga da UNICAMP, onde o autor tece comentários críticos à obra *Plutarco Historiador*, de Maria Aparecida de Oliveira Silva, publicada em 2006. A resenha do Professor Pedro Paulo Funari coloca-nos diante da idéia central da obra analisada, e, além disso, mostra-lhe a atualidade, a pertinência e o caráter dialogal com a fortuna crítica dedicada a Plutarco.

Finalmente, nós, editores da revista *Calíope: Presença clássica*, desejamos que o presente número deste que é um dos poucos periódicos do Brasil dedicados aos Estudos Clássicos contribua para o conhecimento mútuo daqueles que se dedicam à nossa área e também para o enriquecimento das pesquisas que desenvolvemos.

*Os editores*



## ARTIGOS



# UM OLHAR SOBRE A LITERATURA NOVILATINA EM PORTUGAL<sup>1</sup>

Carlos Antonio Kalil Tannus

---

## RESUMO

Este ensaio tem a finalidade de apresentar a introdução do Humanismo Renascentista em Portugal, desde a chegada do humanista italiano Cataldo Parisio Sículo, no último quartel do século XV, o que teve profunda repercussão junto à corte, à nobreza e ao alto clero. A partir daí, vemos surgir uma plêiade de escritores e poetas que lavraram suas obras no melhor latim clássico, até a publicação, em 1596, das Obras Completas de D. Jerônimo Osório. Este momento vivido por Portugal caminhou *pari passu* com as grandes navegações e registrou quase cem anos antes da publicação de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, o clima da epopéia lusa.

**Palavras-chave:** Introdução do Humanismo em Portugal; Humanismo e Renascimento; Literatura Novilatina.

Diversamente do que era opinião comum há algumas décadas, o vasto movimento de renovação cultural e espiritual, mais tarde designado Humanismo, não chegou a Portugal tardiamente, como querem alguns, mas em 1485, com a vinda de Cataldo Parisio Sículo, humanista siciliano que passara pelas Universidades de Bolonha, Pádua e Ferrara. Indicaram-no a D. João II o português D. Fernando Coutinho então estudante, futuro Bispo de Lamego e Silves, e o humanista italiano Antonio Corsetti, com os quais mantinha relações de amizade. Incentivou-o, ademais, uma carta de D. João II convidando-o a vir para o reino luso.

Chegado a Portugal, passa a conviver na corte com a alta nobreza e o alto clero, fazendo amigos e gerando alguns desafetos, até que em 1487 se torna preceptor de D. Jorge, filho bastardo de D. João II, que se achava aos cuidados da princesa Santa Joana, irmã do rei, no Convento de Jesus, em Aveiro. Passou Cataldo a instruir o menino, o que fez dos seis aos quinze anos aproximadamente.

Também ao príncipe D. Afonso, filho legítimo de D. João II e D. Leonor deu Cataldo algum ensinamento. Foi professor, ainda, de D. Dinis, so-

brinho de D. Manuel, dos filhos de D. Álvaro, irmão do Duque de Bragança, D. Fernando, a quem o rei mandara degolar por tentativa de conspiração.

Mas os alunos de que mais se orgulhava eram os filhos de D. Fernando de Meneses e D. Maria Freire, marqueses de Vila Real, D. Pedro de Meneses e D. Leonor de Noronha, em especial do primeiro. Foi certamente este o seu discípulo predileto, a quem levou, em 18 de outubro de 1504, dia de São Lucas, na abertura do ano letivo na Universidade de Lisboa, a proferir uma *Oratio pro Rostris* quando o jovem conde de Alcoutim não contava mais de 17 anos.

Apesar dos elogios tecidos ao conde por suas qualidades, Cataldo é, também, professor exigente e zeloso, como podemos ver em suas cartas, quando escreve aos pais do discípulo:

*In omnibus et fatebor et gloriabor meum fuisse discipulum; in tam summissa orando uoce, fateri non audebo, potius negabo. Semel nimia dicendi celeritas me atrociter uulneraluit, nunc humillima actio cecidit et prorsus pepeliuit. (Ep., II, A, iv, vº)*

Em tudo confessarei e me orgulharei de que tenha sido meu aluno; mas quando discursa em voz tão baixa, não ousarei dizê-lo, antes negá-lo-ei. Primeiro, feriu-me sua excessiva rapidez na elocução; em seguida, abateu-me e quase me sepultou seu fraquíssimo desempenho.

Além de sua atividade de professor de nobres e de suas ambições poéticas, o Sículo manteve uma vasta correspondência, quer com humanistas, quer com altas personalidades da nobreza e do clero, entre as quais encontramos, nos seus dois livros de cartas, os reis D. João II e D. Manuel; as rainhas D. Leonor e D. Maria; a princesa Santa Joana; o marquês de Vila Real, D. Fernando de Menezes e sua mulher D. Maria Freire; D. Diogo de Souza, arcebispo de Braga; D. João de Noronha; João Rodrigues de Sá de Meneses; D. João Manuel e Diogo Pacheco dentre muitos outros.

Mas a importância de Cataldo Sículo está, ainda, em que foi ele quem primeiro fez, nos fins do séc. XV, uma defesa das Humanidades, em carta que dirigiu ao marquês de Vila Real, publicada no primeiro dos dois volumes das *Epistolae et Orationes quaedam*, impressas por Valentim Fernandes em 1500 e 1513 respectivamente. Entregou-se à poesia, como faziam tantos humanistas e publicou em 1505, provavelmente, os seus *Poemata*, em que figuraram os *Aquilae libri*, dedicados à morte do Príncipe D. Afonso, filho de D. João II; compôs as *Visiones*, e a pedido

do rei o *De Perfecto Homine*. É preciso ressaltar aqui que antes de sua vinda para Portugal já havia composto a *Arcitinge*, poema épico sobre a conquista de Arzila e Tânger, em homenagem a D. Afonso V. Conquanto a poesia cataldiana não seja a expressão maior do humanista, é nela que encontramos as primeiras manifestações de um clima épico em Portugal, cerca de sessenta anos antes da publicação de *Os Lusíadas*.

Nesta explosão da nova cultura, exportada pela Itália, encontramos figuras do porte de Henrique Caiado que, aluno em Pádua, conviveu com Erasmo e, provavelmente, com Copérnico. Tinha, desde então, Caiado, a fama de excelente latino, com sua prosa e suas *Éclogas*, editadas em 1496, e, no dizer de Erasmo era “*in epigrammatibus felicem, in oratione soluta promptum ac facilem, ad argumentandum dexterrimae dicacitatis*”: (feliz nos epigramas; sua prosa, rápida e fácil e, para argumentar, de habilíssima dicacidade.)

A esse latim polido, imitado dos antigos e ao cultivo do novo espírito renascentista, já estão ligadas também as chamadas Orações de Obediência, proferidas por Vasco Fernandes de Lucena, em 1485, ao Papa Inocêncio VIII; a de D. Fernando de Almeida, em 1493 ao Papa Alexandre VI e a de D. Diogo Pacheco, em 1505, ao Papa Júlio II. Essas orações eram mandadas proferir pelos reis cada vez que um Papa era eleito, em sinal de obediência à Santa Sé. Ainda, aqui, não podemos omitir o discurso que D. Garcia de Meneses, bispo de Évora, na qualidade de embaixador de D. Afonso V, pronunciou perante o Papa Sisto IV e o Sacro Colégio. Esse discurso, embora não sendo Oração de Obediência, versa sobre a necessidade da guerra aos turcos que, na altura, já ocupavam Otranto, na Apúlia. Nele, vazado no melhor e mais apurado latim renascentista, temos um dos primeiros documentos em latim clássico escrito por um português - o ano é o de 1481. Vejamos o título: *Garsias Mene-sius Eborensis Praesul, cum Lusitaniae Regis Inlyti Legatus et regiae classis aduersus Turcas, Hydruntem in Apulia praesidio tenentes, prae-fectus ad Urbem accederet, in templo diui Pauli publice exceptus, apud Xistum IV Pontificem Maximum et apud sacrum Cardinalium senatum, huiusmodi orationem habuit.*

Desenvolvem-se os estudos latinos e gregos e chega a tal ponto o hábito de discursar em latim que são boas todas as oportunidades para o fazer. Sabemos que Cataldo pronunciou a Oração de Entrada em Évora da princesa D. Isabel, filha mais velha dos reis de Espanha, que viera pa-

ra casar-se com o príncipe D. Afonso. Conhecemos o texto de uma *Oratio* de Salvador Fernandes, pronunciada em 1509, por ocasião da entrada do marquês de Vila Real, D. Fernando de Meneses, na capital de seus domínios, em que esse humanista saúda o marquês e seu filho, o primeiro na qualidade de mecenas de humanistas e o segundo pela esmerada educação que recebera e pelo aproveitamento que dela fizera. Finalmente, o valor dessa *Oratio* de Salvador Fernandes está em que ela nos demonstra claramente que os estudos e o espírito humanísticos já estão bastante enraizados em Portugal no início do séc. XVI.

Mais ou menos por esse tempo, encontramos o *Epigrammaton Libellus*, publicado possivelmente em 1515, de autoria de Lourenço de Cáceres. Um dos interesses do livro é que está repleto de epigramas contra poetas latinos de então e, muito possivelmente, contra o próprio Cataldo. Isto nos indica que por ocasião da publicação do *Epigrammaton Libellus* já eram muitos os que se dedicavam aos versos latinos.

Entretanto, encontramos um documentíssimo para atestar o desenvolvimento que atingiram os estudos humanísticos nos princípios do séc. XVI. É a *Nova grammatices marie matris dei uirginis ars*, de Estêvão Cavaleiro, publicada em Lisboa, por Valentim Fernandes, em 1516.

A parte mais interessante dessa gramática, no que toca à história do humanismo, é o seu “Prologus”. Nele são implacavelmente acusados e condenados os seguidores do gramático espanhol do início do séc. XV, João de Pastrana. Por outro lado, o autor aponta aqueles que considera bons latinos, como Diogo Pacheco, Luís Teixeira, Francisco Cardoso e Cataldo, todos humanistas.

Cavaleiro patenteia no seu “Prólogo” o horror à barbárie, que ele identifica com Pastrana e seus seguidores – alusão certamente entre outros a Pedro Rombo, seu opositor na Cátedra da Universidade – e exclama:

*O grauen sortem temporum, in quibus ignorantia in pretio habetur! Miror equidem (sed potius doleo) allucinationem Pastranae sectatorum qui tres illos tamquam triumuiros Donatum scilicet Seruium et Priscianum potius non imitantur, de quorum principatu inter eruditos quaeritur. ( St.Eq.,fl.A vº)*

Oh! desgraçada sorte destes tempos, em que a ignorância é estimada! Admira-me em verdade a loucura desses seguidores de Pastrana que não imitam aqueles três, como que triúnviros, a saber Donato, Sérvio e Prisciano, de cujo principado disputam os homens eruditos.



Passa em seguida a aconselhar àqueles que porventura desejem aprender o verdadeiro latim clássico:

*Legant ideo ipsius artis grammatices latinos auctores, audiant latinos poetas, euoluant quoque ipsorum oratorum et in primis Ciceronis Latinae linguae parentis, historiographorumque latina uolumina.* ( St. Eq., fl A iij )

Leiam, portanto, os autores latinos de gramáticas, ouçam os poetas latinos, manuseiem, também, os volumes dos mesmos oradores latinos e, sobretudo, os de Cícero – pai da língua latina – e os dos seus historiadores.

E conclui sua diatribe com a recomendação taxativa:

*Quod profecto si facient, taedebit eos sui barbari ridiculique Pastranae, illum manibus abigent pedibusque explodent, eo quo tam prolixo tempore eos fefellit atque in errorum foueam incidere fecit.* (St. Eq., fl. A iij vº e A iiij )

E se verdadeiramente o fizerem, enfadar-se-ão do seu bárbaro e risível Pastrana; empurra-lo-ão com as mãos e o enxotarão, por isso que os enganou durante tanto tempo e os fez cair na fossa dos seus erros.

Dessas querelas gramaticais entre os seguidores de Pastrana e os de, por exemplo, Nebrija, representando respectivamente os partidários da Arte Velha e da Arte Nova temos notícia através das *Actas da Universidade de Lisboa*.

Fervilhavam como se vê as atividades culturais e se difundia a cada momento o amor às “*humaniores litterae*”.

Dos portugueses que estiveram na Itália e que se distinguiram no cultivo das humanidades, na primeira fase do humanismo em Portugal, até a transferência da Universidade para Coimbra, arrolamos Martim de Figueiredo e seu sobrinho Aires Barbosa, ambos ex-alunos de Ângelo Policiano. Ao primeiro, “*doctor in utroque iure*” pela Universidade de Florença e mais tarde desembargador do Paço, devemos o *Commentum in Plinii Naturalis Historiae Prologum*, fruto de sua atividade como lente na Universidade de Lisboa, publicado em 1529 e escrito em um latim fraco e pobre. Ao segundo, Aires Barbosa, cabe o mérito de ter sido o introdutor do estudo do grego na Universidade de Salamanca, onde era chamado “o mestre grego” e de ter sido o autor de diversas obras em latim, como a *Epometria*, publicada em Salamanca no ano de 1516, e a *Antimoria*, ou poema contra a *Moria* de Erasmo, dado ao prelo bem mais tarde, em

1536, em Coimbra. A *Antimoria* é um dos mais significativos e autênticos documentos do humanismo cristão português.

Figura de grande expressão no primeiro momento e que, graças a sua longevidade, acabou por atravessar o século em que viveu, é João Rodrigues de Sá de Meneses, nascido por volta de 1487 e falecido em 1579. Foi Alcaide-mor Porto, poeta do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, para o qual traduziu três *Heróidas* de Ovídio em versos portugueses, e pai de Francisco de Sá de Meneses, aio do príncipe D. João, filho de D. João III. Sua obra mais conhecida é o *Liber de Platano*, que começa sob a forma de diálogo e termina como uma explanação acerca da árvore que os poetas latinos tanto louvaram e cuja identidade se achava perdida desde a Idade Média.

Mas a história do humanismo português está ligada, também às Universidades de Lovaina, Toulouse e Paris. Estas últimas concentraram – sobretudo a de Paris – a maior parte dos escolares bolseiros dos reis D. Manuel e D. João III e daqueles que pertenciam a alguma ordem religiosa e eram por ela mantidos, conforme facilmente se vê nas relações dos estudos de Paris e Toulouse. Em Lovaina, dominada pelas figuras de Erasmo e Luís Vives, o grande humanista espanhol, estudaram alunos que viriam a ter, mais tarde, importante papel na história do humanismo português, nomeadamente Frei Diogo de Murça, futuro reitor da Universidade de Coimbra, de 1543 a 1555; Frei Brás de Braga, prior do Mosteiro e renovador dos estudos em Santa Cruz de Coimbra e, ainda, André de Resende, que, como veremos, foi um dos responsáveis pelo prestígio de Erasmo em Portugal, até que a Inquisição se voltasse contra o humanista.

Na Universidade de Paris, para onde se dirigiu a maioria dos portugueses sob D. João III, estudarão e professarão grandes nomes do humanismo português, em especial no Colégio de Santa Bárbara que, aliás, esteve, durante cerca de vinte anos, sob a direção de Diogo de Gouveia, o Velho, e a seguir de André de Gouveia, seu sobrinho. Entre os que aí estudaram ou ensinaram contam-se Marcial de Gouveia, poeta latino e gramático, que também ensinou em Coimbra no Colégio das Artes e em Poitiers; Antônio de Gouveia, responsável pela célebre defesa de Aristóteles contra Petrus Ramus, em 1543, bem como pela renovação dos estudos de Direito Romano, licenciado e doutorado pela Universidade de Toulouse. A defesa a que aludimos foi publicada em Paris em 1543, após o júri formado por Francisco I ter-lhe atribuído, a Gouveia, a vitória con-

tra o humanista francês, e se intitulou *Antoni Goueani pro Aristotele defensio aduersus Petri Rami calumnias*.

A este grupo pertenceram também Diogo de Teive, autor dos *Opuscula aliquot*, publicados em Salamanca, em 1558, e de outras obras como a *Ioannis Principis Tragoedia* e o *Commentarius de rebus in India apud Dium gestis, anno salutis nostrae MDXLVI*, dado à estampa em Coimbra, em 1548, no qual não se encontra nenhuma preocupação irenista de cunho erasmiano; Antônio Pinheiro, futuro bispo de Miranda e Leiria, poeta latino e comentador de Quintiliano; Aquiles Estaço secretário latino de Pio V e humanista conhecido em toda Europa e Damião de Góis, de quem trataremos adiante.

Lembramos apenas, ainda, o de Jorge Buchanan, humanista escocês, autor de um epigrama laudatório a D. João III, no prefácio ao *Commentarius* de Diogo de Teive, mas também de um outro epigrama, este satírico, contra o mesmo rei, após ter deixado Portugal, libertado dos cárceres da Inquisição.

As Humanidades, paralelamente ao seu desenvolvimento no ambiente acadêmico, desenvolveram-se também nas cortes dos reis portugueses, D. João II, D. Manuel e D. João III. Já a rainha-velha, D. Leonor, mulher do primeiro, se fazia rodear de bons latinistas. Seu exemplo foi seguido por D. Maria, filha de D. Manuel, - “a sempre-noiva” -, como lhe chama D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que se fez rodear por Luísa e Angela Sigéia, bem como por Joana Vaz, “femina doctissima et honestissima”, no dizer de Rodrigo Sanches, sacerdote castelhano que veio para Portugal com a rainha D. Catarina, mulher de D. João III – e por D. Leonor de Noronha, irmã do já então 3º marquês de Vila Real, D. Pedro de Meneses, ex-alunos, ambos, de Cataldo Sículo.

É interessante notar que na Oração de Sapiência de André de Resende, em 1534, este sugerira que a Universidade fosse transferida para algum lugar mais tranquilo. Por sua vez em muito contribuíram os cruzios, de Santa Cruz, para a criação de um ambiente cultural que pudesse acolher a Universidade, destacando-se a instalação de uma tipografia, em 1530, encomendada a Germão Galhardo, mas quase imediatamente após, operada pelos próprios frades. A última Oração de Sapiência em Lisboa foi pronunciada em 1536 pelo humanista Jerônimo Cardoso, ao qual retornaremos mais tarde.

Finalmente, em 1537, a Universidade começa a funcionar em Coimbra, no mês de março. Importantes professores acorreram, então, ao chamado de D. João III, dentre eles os espanhóis Azpilcueta Navarro e o teólogo Martinho de Ledesma. Fundaram-se a partir de então os necessários Colégios para que os estudantes das ordens religiosas pudessem frequentar os cursos da Universidade: o do Carmo em 1540; o de S. Pedro em 1543; o de Santo Tomás, em 1546 e muitos mais, como o de S. Jerônimo e o de S. Bernardo.

Dando prosseguimento à implantação da Universidade em Coimbra, o rei concebe a idéia de fundar um Colégio que pudesse garantir o ensino preparatório à Universidade. Surge, assim, a idéia do Colégio das Artes, imaginado em 1542, mas fundado somente em 1548, como preparatório para a Universidade.

Muitos dos homens que vimos, aliás, como estudantes ou professores no Colégio de Santa Bárbara virão agora trazidos por André de Gouveia – então principal do Colégio da Guiena, incumbido por D. João III de dirigir a instituição recém-fundada – para lecionar em Coimbra.

Com André de Gouveia, falecido aliás pouco depois, em 9 de junho de 1548, vieram mestres franceses e portugueses como Elias Vinet, Nicolau Grouchy, Guilherme de Guérente, Antonio Mendes de Carvalho, João da Costa, futuro principal, Jorge Buchanan e Diogo de Teive, acima referidos e, finalmente, dois que já se achavam em Portugal, Marcial de Gouveia e Mestre Eusébio, além de Arnaldo Fabrício, que proferira a oração inaugural em 21 de fevereiro de 1548, conhecida por *De liberatium artium studio*, editada em Coimbra no mesmo ano.

Esses professores serão, no entanto, logo a seguir, em sua maioria, perseguidos e afastados pela exacerbação da Inquisição, contraditoriamente, por sinal, instaurada em Portugal pelo próprio D. João III, sob a alegação, vaga, de que “não sentiam bem da fé”. Malogrou-se, então, a última grande iniciativa de D. João III, o Piedoso, que no dizer de Joaquim de Carvalho “se temeu da própria obra” e o Colégio das Artes será finalmente entregue em 1555 aos padres da Companhia de Jesus.

Crescia, no entanto, a cada dia o número daqueles que, inflamados pelo orgulho dos feitos portugueses, percebiam claramente esse momento épico vivido pela pátria, já presente na obra de Cataldo Sículo. A consciência da grandeza nacional dobrada da admiração pelo mundo antigo gerou uma literatura novilatina bastante grande, se comparada – guarda-

das as proporções – com a de qualquer outro Estado europeu e que versaria todos, ou quase todos, os gêneros: historiografia, retórica, obras de cunho épico, elegia, lírica e drama.

Deparamos, desde os anos trinta, a figura de André de Resende, “non solum curiosissimus sed etiam scientissimus”, como dele afirmou João de Vaseu, humanista belga, professor na escola latina fundada em Braga pelo infante D. Henrique, futuro Cardeal e Inquisidor-mor de Portugal.

Ex-aluno da Universidade de Lovaina, da qual fez o elogio no *Encomium Urbis et Academiae Louaniensis*, em 1530, aí conheceu Erasmo e entusiasmou-se pelo aspecto irenista e de retorno às origens do seu cristianismo. Sobre ele escreve, em 1531, o *Erasmi Encomium*, também conhecido por *Carmen eruditum et elegans Angeli Andreae Resendii Lusitani* que consiste numa defesa do método humanístico e da sua aplicação aos textos clássicos, tanto quanto às Sagradas Escrituras e às obras dos antigos Padres da Igreja. Aí, como em outras obras suas – a *Oratio pro rostris*, de 1534; a *Oratio de synodis* e o *Vincentius, leuita et martyr*, Resende defende uma piedade esclarecida e apresenta a teologia como o conhecimento crítico das Sagradas Escrituras que nos ensinam a “philosophia Christi”. Também ele, como Erasmo no “*Hyperapistes*”, critica a reforma luterana, apontando nela a ausência da autoridade pontifical, a quebra da unidade da Igreja e a recusa em participar do Concílio de Trento, participação essa, aliás, solicitada pelo próprio Lutero. Por último, André de Resende, como Erasmo, defende um cristianismo cristocêntrico que não exclui, entretanto, o culto aos santos e à Virgem Maria, fundamentados na idéia de que existe uma espécie de comunicação, através da oração, entre os membros presentes e passados da Igreja de Cristo.

André de Resende, nascido em 1500 e falecido em 1573, foi, talvez, dentre os seus contemporâneos quem “melhor tenha captado a mensagem greco-romana” cujo amor soube aliar ao da antiguidade cristã – Tertuliano, Lactânio, São Jerônimo e Santo Agostinho, p.ex. – e ao das antiguidades pátrias. Devemos-lhe entre muitas outras obras o *De antiquitatibus Lusitaniae*, o *Carmem eruditum et elegans Angeli Andreae Resendii Lusitani aduersus stolidos politioris litteraturae oblatratores*, já citado acima e que data do tempo em que ainda assinava o prenome de Ângelo, mais tarde trocado por Lucius; o *Vincentius leuita et martyr*, também já referido e, ainda, a *Conuersio Miranda D. Aegidii Lusitani*, somente publicada em 1586, postumamente.

Como já citamos há pouco, outra figura de prol do humanismo cristão em Portugal é, sem dúvida, Damião de Góis, também ele, como André Resende, profunda e sinceramente marcado pelo erasmismo e cujo amor a Portugal arrancou a Joaquim de Vasconcelos, seu biógrafo, a afirmação de que “pugnou sempre, dentro e fora do reino, pelos interesses mais elevados da pátria, sem olhar à vida, sem olhar fronteiras”. Foi, ele também, estudante em Paris, e amigo de Erasmo, com quem se correspondeu, mas apesar disso, grande defensor da expansão portuguesa.

Seu pensamento era que, destruindo o império de Solimão, além de obter os mercados de Malabar e, deste modo, conseguir as bases para a expansão do cristianismo no Oriente, Portugal lograria, ademais, libertar os cristãos da Etiópia, cercados por todos os lados pelos sarracenos. Neste ponto de vista afastava-se ele, como, de resto, o próprio humanismo cristão português, da visão irenista de Erasmo. Foi graças ao prestígio de que Damião de Góis desfrutava na Europa e a dois textos seus, respectivamente, a *Legatio magni Indorum imperatoris*, de 1532 e o *Fides, religio moresque Aethiopum*, de 1540, que a política portuguesa no Oriente e na África não foi mais severamente invectivada. Em ambos se pode sentir o espírito de compreensão para com os princípios teológicos e os ritos estranhos ao catolicismo romano que marcam o caráter conciliatório e a busca de entendimento, não apenas visando à mensagem de Cristo – unir, não separar os homens -, mas também em nome dessa cultura profundamente humana, por isso mesmo denominada “humaniores litterae”. Podemos acrescentar como outra importante obra sua os *Commentarii rerum gestarum in Indiis citra Gangem a lusitanis anno MDXXXVIII*.

Entretanto, esse humanismo cristão de inspiração erasmiana, que tenderá a desaparecer com o recrudescimento da Inquisição, a partir do processo dos mestres bordaleses do Colégio das Artes, não é muito diferente do que aquele que será definido pelo Concílio de Trento e que Marcel Bataillon chama a “Reforma Católica”. D. João III, em seus últimos anos de vida, ainda consegue evitar, em alguma medida, a fúria repressiva inquisitorial, mas após sua morte a regente D. Catarina ajudará a acentuar o enrijecimento de um catolicismo dogmático, disciplinar e triunfalístico, cada vez mais afastado daquela fé que é caridade ao mesmo tempo que esperança de salvação.

É interessante notar que, apesar de tudo, a literatura novilatina continua a progredir com uma pujança admirável, como se fosse impossí-

vel sustar, de repente, o impulso vital a ela impresso pelos humanistas da geração anterior, herdeiros, eles próprios, do alto amor pela Antiguidade Clássica experimentado pelos da geração de Cataldo.

Encontramos, assim, vultos como o de Jerônimo Cardoso, educador, gramático e dicionarista, autor de obras didáticas como as *Institutiones in linguam breuiores et lucidiores*, editadas, em Lisboa, em 1557, e do primeiro dicionário português da língua latina, o *Dictionarium latino-lusitanico et uiceuersa*, editado em Lisboa em 1563, e depois inúmeras vezes reeditado. Jerônimo Cardoso, cuja data de nascimento nos é desconhecida, foi o autor, já atrás mencionado, da última Oração de Sapiência proferida em Lisboa, em 1536, e veio a falecer em 1569.

A segunda metade do século é riquíssima em Portugal. Lembremos de novo o ex-professor do Colégio das Artes, Diogo de Teive, companheiro de estudos de João da Costa e também ele processado pela Inquisição. Após ter sido libertado, voltou a ensinar na Universidade coimbrã, onde o encontramos, em 22 de dezembro de 1553, a pronunciar, por ordem da Instituição, o discurso congratulatório às núpcias do príncipe João com a princesa Joana de Áustria e, por ironia, antes do fim de janeiro do ano seguinte, o elogio fúnebre do mesmo príncipe. Além das obras já citadas anteriormente, pertencem-lhe um *Tumulus in Mortem Michaelis Mensesii Marchionis Villae Regalis*, de 1564; os *Epodon siue Iambicorum carmina Libri III*, de ano provavelmente próximo ao de sua morte, editados em Lisboa, em 1565, e, ainda, uma *Institutio Sebastiani primi felicissimi Lusitaniae Regis ad Franciscum de Sa uirum clarissimum*, de 1558, em que já defende a política africana que este rei mais tarde aventurosamente adotaria.

Pela mesma altura, pouco mais ou menos, estarão produzindo Miguel e Antônio de Cabedo, o primeiro nascido em 1525 e o segundo, provavelmente à volta de 1530. Ambos escolares do Colégio da Guiena e sobrinhos de D. Gonçalo Pinheiro, embaixador de D. João III na corte francesa por quase dez anos, Bispo de Safim, de Tânger e, mais tarde, de Viseu, estudaram ainda nas Universidades de Paris, Toulouse e Coimbra pelos anos quarenta e cinquenta.

Miguel foi bom humanista e poeta latino, autor de poemas ligados ao casamento dos príncipes João e Joana, o *In nuptias Serenissimorum Principum Ioannis et Ioannae*; e ligados ao nascimento de D. Sebastião, os *In partum Ioannae Serenissimae Lusitaniae Principis e Vota XVII*. Sua

obra latina está publicada, por cuidados de seu filho, no final da edição de 1597 do *De Antiquitatibus Lusitaniae*, juntamente, aliás, com a de seu irmão Antônio de Cabedo, cuja poesia foi objeto de nossa tese. Este, aliás, foi confundido, no séc. XVIII, por Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana* e, a partir daí, também por Antônio dos Reis e Manuel Monteiro, editores, no mesmo século, do *Corpus illustrium poetarum Lusitanorum*, obra em oito volumes que reúne diversos novilatinos portugueses, e de cujo primeiro volume a obra de Antônio ocupa uma pequena parte, precedida de uma biografia que o confunde, também ela, com o seu sobrinho homônimo, filho de Miguel de Cabedo.

Estamos, agora, diante de homens que vivem na Contra-Reforma – caso dos que não se exilam – mas que, entretanto, na qualidade de humanistas, não assumem o ideário da Inquisição. É claro, portanto, que o foco de luz mudou de direção e que já não nos encontramos mais na época fervilhante do humanismo cristão de um Resende ou de um Góis. Constituem, não obstante, com esses, figuras de escol do Humanismo português um Aquiles Estaço, um Inácio de Morais, um Diogo Mendes de Vasconcelos. Pertencem ao grupo dos que buscam o exílio, por sua condição de cristãos-novos, um Diogo Pires e um Amato Lusitano, exemplos de amor à pátria, que os rechaçara.

O primeiro, um dos maiores e mundialmente mais famoso dos humanistas lusos, nasceu em 1524. Estudou com os melhores mestres em Coimbra, Lovaina, Paris e, possivelmente, também em Pádua.

Aquiles Estaço, latinista e crítico textual do mais alto quilate, editou Cícero, Horácio, Suetônio e Catulo com tal acuidade que suas notas a este último, por exemplo, são ainda hoje objeto de respeito para os editores desse poeta. Deixou, outrossim, uma grande obra latina, dentre a qual destacamos as *Achilis Statii Syluulae Duae*, impressas em 1547, e o elogio de seu pai, o *Pauli Nonii Statii electarum rerum gestarum commentariolum Achillii Statii Lusitani*, em 1551.

De Inácio de Morais, sabemos que privou da amizade de Frei Diogo de Murça, reitor da Universidade de Coimbra por mais de um decênio. Ligou-se ainda mais intimamente a Frei Brás de Braga, um dos reformadores de Santa Cruz de Coimbra, com o qual trocou extensa correspondência. Deve ter nascido por volta dos finais do séc. XV ou começos do XVI, pois era pouco mais novo que André de Resende, cuja data de nascimento é colocada nessa altura por seus biógrafos.



Morais foi um dos alunos de Santa Bárbara sob o principalato de Diogo de Gouveia, tendo sido condiscípulo de Damião de Góis e de André de Resende, bem como dos dois frades citados acima, já em Lovaina. Voltando a Portugal, lecionou no Colégio da Costa, em Guimarães, no de Santa Cruz de Coimbra e no Colégio das Artes. Foi professor do bastardo de D. João III, D. Duarte, falecido em 1543, aos 22 anos. Foi-o ainda, de D. Antônio, prior do Crato, filho ilegítimo do infante D. Luís, irmão do rei, rei efêmero, ele próprio, de Portugal, após a morte do Cardeal-Rei D. Henrique, tendo sido retirado do trono por Felipe II, de Espanha. Este fato assinalou a perda da independência portuguesa, mercê da morte, sem herdeiros, de D. Sebastião.

Autor de vasta obra latina em prosa e verso, Moraes é o destinatário da carta de Pedro Sanches, em que este, exímio latinista também, e senador de D. Sebastião, cita sessenta poetas novilatinos vivos ou já mortos quando da redação da epístola. Entre as várias Orações que escreveu e proferiu – como, por exemplo, a *Oratio* de recepção a D. João III por ocasião da visita que fez à Universidade em 6 de novembro de 1550, e o *Conimbricæ Encomium*, de 1554, vazado em excelente latim, em versos elegíacos, que são o testemunho do amor e da admiração de Moraes por Coimbra – encontramos também um panegírico de D. João III, em que se ressalta a personalidade ativa, a prudência e agudeza de espírito, e o senso de justiça do rei, além do seu amor às Humanidades e da sua preocupação com os estudos dos seus bolseiros no Exterior ou com a qualidade do ensino na Universidade conimbricense:

*Mirantur omnes tuum grauissimum iudicium atque acerrimam mentis aciem... Nam et complures adolescentes Parisiorum Lutetiam ad capiendum ingenii cultum tuo sumptu, alendos misisti et nouam hic litterarum academiam erexisti quae non modo externas omnium gentium scholas possit lae cessere sed ueteres etiam Athenas in nostra haec tempora reuocare uideatur.*  
( Panegírico de D. João III)

Admiram todos teu seriíssimo julgamento e a agudeza de tua mente. Com efeito, enviaste muitos jovens a Paris, a tuas expensas, para ilustrarem-se e, ainda, aqui, fundaste uma nova academia que não somente pudesse congregar os estudos de todas as nações mas que, também, parecesse trazer de volta aos nossos tempos a velha Atenas.

Inácio de Moraes é ainda o autor de duas elegias a modo de epítáfio, dedicadas a Miguel e a Antônio de Cabedo respectivamente, que se

acham editadas entre os “Testimonia” das obras de ambos no *De Antiquitatibus Lusitaniae*, na *Bibliotheca Lusitana* e no *Corpus illustrium poetarum Lusitanorum*.

Como quase todos os seus coevos ele, tampouco, deixou de celebrar primeiro, as núpcias, e, depois, a morte do príncipe D. João; as primeiras no *Epithalamium Serenissimorum Principum Ioannis et Ioannae*, cujo lugar e data de impressão nos são desconhecidos e, a segunda, no *In interitum Principis Ioannis*, também sem lugar nem data de impressão.

Não foi Morais, finalmente, estranho às querelas gramaticais entre os escolásticos e os renovadores dos estudos das línguas clássicas, publicando, com a ajuda financeira de Pedro Sanches e de Frei Brás de Braga, o *In quosdam dialecticos et grammaticos*, editado em Coimbra, na tipografia de Santa Cruz.

Amigo de André de Resende, participa como um dos interlocutores – os outros são o próprio autor e Luís Pires no diálogo *Conuersio Miranda*, já citado acima, sobre a vida do português São Frei Gil, publicado em 1586 por Tomé Perrier, em Paris, estando aí presentes, também testemunhos de outros autores sobre o mesmo santo.

Para que possamos ter uma medida mais exata da importância e do valor de Inácio de Morais como autor latino, lembremos de novo a carta de Pedro Sanches, não menos bom humanista, homem importante no reinado de D. Sebastião, “supremi senatus a secretis”, o *Carmem de poetis Lusitanis*. Nessa epístola dedica Sanches a Morais os seguintes versos: “Moralis, in ore / cuius Musa sedet, doctoque in pectore Phoebus.”(Morais, em cuja boca reside a musa, e, em cujo douto peito, Febo).

Este Pedro Sanches é por sua vez o autor de uma curiosa sátira sobre as superstições e os costumes, se se podem assim chamar, religiosos, dos habitantes das freguesias de São João Batista e de São Vicente, na cidade de Abranches, que, por causa de suas exóticas devoções, se hostilizam a ponto de chegarem a vias de fato. Esta sátira, a *De superstitionibus Abrantinorum*, inspirada na sátira XV de Juvenal, nunca chegou a ser publicada.

Nem para todos, entretanto, a vida foi tão amena na segunda metade do século. Se a maioria dos novilatinos viveu, como acabamos de ver, embora não identificados com ela, na Contra-Reforma, alguns houve que, por causa de sua origem judaica, ou foram perseguidos ou se exilaram, caso este de um dos humanistas portugueses internacionalmente mais re-

putados, Diogo Pires, também conhecido por Didacus Pyrrhus Lusitanus e no fim da vida, após sua volta ao judaísmo, por Isaías Cohen.

Nascido em Évora, em 1517, foi estudante em Lovaina e Paris, conforme seu próprio testemunho, em 1547, na epístola que dirige a Paulo Jóvio, humanista italiano que, em seus *Elogia*, deixara de exaltar os feitos portugueses.

Diogo Pires foi, certamente, um dos melhores poetas latinos da segunda metade do século, a julgar pelas palavras que lhe dedica Pedro Sanches em sua *Epistola ad Ignatium de Moraes* ou *Carmen de poetis Lusitanis*, atrás referido. Comparece ele, ainda, como um dos interlocutores no *De poetis nostrorum temporum*, de Gregório Giraldi.

Em sua obra, escrita sobretudo no exílio – em 1535 deixara Portugal juntamente com o pai, temeroso das perseguições que se anunciavam contra os judeus – pois viveu em Ferrara e depois em Ragusa, atual Dubrovnik, na Croácia, transparecem as saudades da pátria e, sobretudo, as de Évora, sua cidade natal.

Pires publicou em Ferrara, no ano de 1545, seu *Didaci Pyrrhi Lusitani carminum liber unus* e, ainda, o *De illustribus familiis quae hodie Rhagusae extant*, editado em Veneza em 1582.

Apesar do exílio, seu amor a Portugal está presente em cada um dos seus versos, ora sob o pretexto de busca de notícias pátrias, ora pronunciando-se sobre a política portuguesa, como quando emite uma opinião a respeito do abandono das praças africanas por D. João III.

Encontramos agora o humanista Diogo Mendes de Vasconcelos, nascido em 1523, primo dos Cabedos, Antônio e Miguel, e como eles sobrinho de D. Gonçalo Pinheiro, Bispo de Viseu a partir de 1553. Diogo Mendes estudou com os primos, especialmente com Miguel, em Bordéus, Coimbra – em Santa Cruz, provavelmente – Orléans e na própria Universidade de Coimbra.

Mandado por D. João III ao Concílio de Trento – logo depois suspenso – ficou em Roma e deve ter proferido a oração fúnebre pela morte do príncipe D. João, nas solenes exéquias celebradas na Igreja de Santa Maria del Popolo, em Roma, no dia 16 de março de 1554. Com efeito, há na obra de Diogo Mendes uma *Oratio funebris in obitu Principis Ioannis, Romae habita*, que se compatibiliza com a que é mencionada nos Arquivos Secretos do Vaticano, segundo nos informa seu biógrafo Doutor Pe. José Geraldês Freire.

Diogo Mendes parece-nos perfeitamente inserido no contexto do humanismo dessa segunda metade do século, por isso que o vemos privar da amizade de André de Resende, Pedro Sanches, Antônio de Castilho e Inácio de Moraes, todos, como já o mostramos, personagens de alta craveira do humanismo português, com quem se corresponde ou a quem dedica versos.

Sua produção literária abrange desde a biografia do tio, a *Vita Gondisalui Pinarii, Episcopi Visiensis*, Évora, 1581, e a sua própria, a *Vita Iacobi Menoetii Vasconcelli ab ipso conscripta*, Évora, 1593, até à poesia vária, como, por exemplo, o *De suo ex Eborā discessu*, 1577, ou o louvor de Lisboa, o *In laudem clarissimae ciuitatis Olisiponensis*, de 1575, que evocam, pelo amor à pátria e a Évora, as poesias de Diogo Pires, o exilado. Escreveu, ainda, o *De antiquitate ciuitatis, seu Municipii Eborensis liber unus*, destinando-o a ser o quinto livro do *De Antiquitatibus Lusitaniae*, de seu amigo André de Resende, o qual, aliás, lhe dedicara dois poemas em obra sua.

A obra de Diogo Mendes pertence já àquela fase que começou com o recrudescimento da Inquisição e nela não se vislumbra qualquer assunto sequer polêmico. É o triunfo da ortodoxia e da religião cristalizada que não permite a menor margem de dissensão ou de livre exame. Findara-se o que se poderia chamar em Portugal de humanismo Cristão, de inspiração clássica e bíblica, e acedera ao poder um Humanismo cristianizado, reduzido ao simples nível da fé, expurgadas todas as outras atividades ou interesses do homem.

Entrementes, alguns vestígios há do primeiro, na obra de Jerônimo Osório, o mais célebre dos humanistas portugueses com repercussão europeia, cujas obras completas, editadas em Roma em 1592, assinalam o fim do século e o do Humanismo renascentista português.

D. Jerônimo Osório, Bispo do Algarve, nasceu em 1506 e veio a falecer dois anos após o desastre de Alcácer-Quibir, em 1580. Estudou em Salamanca, Paris e Bolonha; gozou da amizade dos mais insignes de seus contemporâneos como André de Resende e Damião de Góis. Foi professor de Sagradas escrituras em Coimbra, no momento em que a Universidade voltou para essa cidade.

Espírito do seu tempo, vamos encontrá-lo a corresponder-se com o Arcebispo de Cantuária, Reginald Pole, e com a rainha Isabel I da Inglaterra, a quem exorta publicamente para que volte à Igreja de Roma na *Epis-*

*tola ad Serenissiman Elisabetham Angliae Reginam*, em 1562. Polemizou com Walter Haddon, teólogo inglês protestante, escrevendo contra ele os *In Gualterum Haddonem libri tres*, publicados em Lisboa, em 1578.

Também ele, como Diogo Pires, acusou o italiano Paulo Jóvio por não ter-se referido aos feitos portugueses do tempo de D. Manuel nos seus *Historiarum sui temporis libri*, publicados de 1550 a 1552, já que deles tivera amplo conhecimento pelas cartas latinas que circularam por toda a Europa. Nessa acusação o Bispo do Algarve declara formalmente que o italiano silenciara “porque, tendo oferecido a D. João III escrever, a troco de dinheiro, a História de Portugal, o excelente rei o não convidara com presentes da Índia a ilustrar literariamente os feitos que os portugueses realizaram com o seu valor”, como no-lo diz nas *De rebus Emmanuelis Regis Lusitaniae inuictissimi uirtute et auspiciis gestis libri duodecim*, publicadas em Lisboa, em 1571.

D. Jerônimo Osório, chamado por Montaigne nos *Essais* “non méprisable historien latin de nos siècles” é um desses homens em quem ainda brilha, na segunda metade do séc. XVI, o ideal de volta às fontes clássicas, pagãs ou cristãs, volta que produzira homens como Petrarca, Policiano, Erasmo, Budé, Vives, para só citarmos alguns dos luminares desse Renascimento Humanístico, dessa revalorização do homem, que fez surgir, também em Portugal, a grande plêiade de autores, de que acabamos de citar alguns, nesse capítulo tão importante e tão fecundo da história política, cultural e espiritual do Ocidente.

## RESUME

Cet essai a pour but de présenter l'introduction de l'Humanisme de la Renaissance au Portugal, depuis l'arrivée de l'humaniste italien Cataldus Parisius Siculus, au dernier quart du XV<sup>e</sup>. siècle, ce qu'eût une profonde répercussion près de la cour, de la noblesse et du haut clergé. Des lors, on voit surgir une plêiade d'écrivains et de poètes qui écrivirent dans le meilleur latin classique, jusqu'à la parution des Oeuvres Complètes, en 1596, de l'éminent écrivain, Jérôme Osório. Ce moment vécu par le Portugal chemina, *pari passu*, avec les grandes navigations et enregistra le climat épique, presque cent ans avant la publication des *Lusíadas* de Luís de Camões.

**Mots-clés:** Introduction de l'Humanisme au Portugal; Humanisme de la Renaissance; Littérature Néo-Latine.

## NOTAS

<sup>1</sup> Originalmente Conferência proferida por ocasião do Concurso para Professor Titular de Língua e Literatura Latina da UFRJ, em setembro de 2005.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLON, Marcel. *Etudes sur le Portugal au temps de l'humanisme*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1952.
- BRANDÃO, Mário. *A Inquisição e os professores do Colégio das Artes*. Coimbra Acta Vniversitatis Conimbricensis, 1948. 2º vol.
- CAMPOS, A. Pedrosa. *Um luminar na Universidade de Coimbra no Séc. XVI*. A obra desconhecida de Inácio de Moraes. Dissertação para Licenciatura em Filologia Clássica. Coimbra, [mimeo ], 1960.
- CARVALHO, Joaquim de. *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1948, 2ª ed. 2º vol.
- DIAS, J. Sebastião da Silva. *A política cultural da época de D. João III*. Coimbra, Universidade de Coimbra , 1969. 2º vol.
- Enciclopédia luso- brasileira de cultura. Lisboa, Verbo, Edição séc. XXI
- EQUES, Stephanus. *Noua Grammatices Marie matris dei Virginis ars*. Ulixbone, Valentim Fernandes, 1516.
- FREIRE, J. Geraldês. *Obra poética de Diogo Mendes de Vasconcelos*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1962.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa, Antonio Isidoro da Fonseca e Ignácio Rodrigues. 1741-1752. 3 vol.
- MARTINS, José V. de Pina. “Humanisme chrétien au Portugal (XVIe. Siècle)”. In: *Actes du XXIe. Colloque International d'Etudes Humanistes , Tours 3-13 juillet 1978*. Calouste Gulbenkian – Centre Cultural Portugais, 1984.
- RAMALHO, A. da Costa. *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1969. 388p.
- \_\_\_\_\_. *Estudos sobre o Século XVI*. Lisboa, Casa da Moeda, 1983. 2ª ed. 426p.

- \_\_\_\_\_. *Latim renascentista em Portugal* (antologia). Pref. Sel. E notas por A. da Costa Ramalho. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica – Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1985. 244p.
- \_\_\_\_\_. *Para a História do Humanismo em Portugal*. Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. vol I.
- \_\_\_\_\_. *Para a História do Humanismo em Portugal*. Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. vol II.
- \_\_\_\_\_. *Para a História do Humanismo em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. vol III.
- \_\_\_\_\_. *Para a História do Humanismo em Portugal*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000. vol IV.
- REIS, Pe. Antonio dos e MONTEIRO, Manuel. *Corpus illustrium poetarum lusitanorum qui latine scripserunt*. Lisbonae, Typis Regalibus Sylvianis, Regaeque Academiae, 1745. 8 vol.
- SERRÃO, J. Veríssimo. *História de Portugal*. Lisboa, Verbo, 1978, vol. II, 376p. e vol. III, 478p.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro. *Diogo de Teive : Tragédia do Príncipe João*. Coimbra, Instituto de Alta Cultura, 1977, 339 p.
- VASCONCELOS, C. Michaelis de. *A infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*. Prefácio de Américo da Costa Ramalho. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983. XXVI + 126p. 1 ed. Porto, Arthur José de Souza, 1902.

## A NOÇÃO DE *UOLUPTAS* EM LUCRÉCIO E SUA RECEPÇÃO NA POESIA ERÓTICA ROMANA (VIRGÍLIO, *BUC.* 2; *GEÓRG.*3, PROPÉRCIO, 1, 10; OVÍDIO, *HERÓIDES*, 18; A.A.; *MET.*,4)<sup>1</sup>

Jacqueline Fabre-Serris

---

A palavra *uoluptas* é rara na poesia erótica romana. Seria por ter sido marcada pelo uso que dela fez Lucrécio, que explica longamente o sentido desse termo nas duas passagens de seu texto que se tornaram célebres: o *prooemium* do livro 1 e o fim do livro 4? Pode-se supor que sim, e vou tentar apoiar essa hipótese, propondo um percurso que vai de Lucrécio a três poetas que escolheram retomar essa palavra: Virgílio, Propércio e Ovídio.

É o momento em que um novo gênero literário nasce em Roma com um florilégio do qual o sucesso foi também excepcional: os *Amores*, de Galo. Eu queria, por ocasião desse percurso, mostrar o que a retomada do termo lucreciano colocou em jogo, num contexto dominado pela análise da paixão amorosa proposta pelo primeiro dos elegíacos.

Eu começarei por algumas generalidades sobre o recurso ao termo *uoluptas* no *De rerum natura*. No *prooemium* do livro 1, o poeta se endereça a Vênus a quem qualifica, desde o primeiro verso, como *hominum diuomque uoluptas*. A idéia de geração é captada desde a segunda palavra: *genetrix*, cuja raiz se encontra logo após, no quarto verso, em *genus*; no verso 11, em *genitabilis* e, no verso 20, em *generatim*. A deusa é evocada como o princípio do desejo sexual, que assegura a reprodução das espécies.

Lucrécio propõe uma visão divertida dos efeitos da *uoluptas*, centrada sobre o *leitmotiv* do movimento. Ela tem por quadro temporal a volta da primavera descrita como o momento em que, livre de todo o elemento negativo (ventos e nuvens), o mundo é todo luz, pacificação do céu e das ondas, terras semeadas de flores e sorrisos do mar. A *uoluptas* difunde-se aí através de todos os seres vivos: ela atinge seus corações (*percussae corda tua ui*: 13, *incutiens*: 19) e age como uma força interior que os lança à perseguição (*sequitur*: 16) do que permitirá sua fartura:



*Inde ferae, pecudes persultant pabula laeta,  
et rapidos tranant amnis : ita capta lepore  
te sequitur cupide quo quamque inducere pergis.  
Denique per maria ac montis fluuiosque rapacis,  
frondiferasque domos auium camposque uirentis,  
omnibus incutiens blandum per pectora amorem,  
efficis ut cupide generatim saecla propagent<sup>2</sup>.*

O texto vale-se aqui de elipses: nada nele fala sobre o que se passa entre o movimento que leva à realização do desejo e do nascimento de um ser que perpetue a espécie. Mas depois de tudo, não haveria, sem dúvida, nada a dizer: a sexualidade animal (é exatamente dela que se trata nesses versos) não conhece o sofrimento, ao contrário do homem, do qual Lucrecio falará no livro 4. A essas imagens de movimento, as palavras: *laeta* (14), *blandum ... amorem* (19), *cupide* (16; 20), dão uma totalidade feliz, que atinge sua *akmé* no momento da prece pessoal do poeta: *quoniam (...) nec sine te quicquam dias in luminis oras/ exoritur, neque fit laetum neque amabile quicquam,/ te sociam studeo scribendis uersibus esse<sup>3</sup>.*

A visão que ele oferece do casal Marte/Vênus não altera essa atmosfera: parece que a cena se situa antes da união sexual e mesmo em seu lugar. Todos os termos que descrevem o corpo dos amantes dizem o repouso: *tereti ceruice reposita* (35), *resupini* (37), *recubantem* (38) para ele, *tuo...corpore...circumfusa* (39-40) para ela. E, se, em relação a isso, tomar-se as palavras e posição do corpo do deus: *in gremium ... se reicit (...)* *pascit amore auidos inhians in te, dea, uisus / eque tuo pendet spiritus resupini ore<sup>4</sup>*, independentemente do contexto, poder-se-ia facilmente ver aí a atitude de uma criança com a sua mãe.

O que há nisso realmente da sexualidade humana?<sup>5</sup> É preciso esperar os livros 4 e 5 para ver o assunto abordado e amplamente tratado. Eu começaria pelo livro 5, por razões cronológicas: é lá que Lucrecio propõe uma reconstrução das primeiras idades da humanidade. Quatro versos descrevem o que teriam sido as relações sexuais dos homens nos tempos em que eles não haviam ainda se organizado socialmente ( ... *neque ullis/ moribus inter se scibant nec legibus uti<sup>6</sup>*):

*Et Venus in siluis iungebat corpora amantum ;  
conciliabat enim uel mutua quamque cupido,  
uel uiolenta uiri uis atque inpensa libido,  
uel pretium, glandes atque arbita uel pira lecta<sup>7</sup>.*

Essa reconstrução tem por fim repertoriar casos de figura que podem ser encontradas também num quadro social: as relações sexuais teriam tido por origem ora o desejo recíproco, ora dois modos de o homem procurar um par: a violência e os presentes. A predominância é dada aqui ao desejo (Vênus é glosada por *cupido* e *libido*), apoiada ou não pela força (a justaposição de palavras começando por *ui-*: *uiolenta*, *uiri*, *uis*, tende a sugerir que seu uso é próprio da natureza do homem).

A evolução far-se-á no sentido do “amolecimento”, a noção que os romanos opunham ao feixe constituído por tudo o que advém da *uis*, dos *uires* e da virilidade. O gênero humano teria “começado a amolcer-se” (*primum mollescere coepit*; 5,1014) sob o efeito de novos usos: (as cabanas, as peles de animais, o fogo), a escolha de um par único (*et mulier coniuncta uiro concessit in unum*<sup>8</sup>) e a tomada de consciência do processo de procriação: *prolemque ex se uidere creatam*<sup>9</sup>. Os corpos tornam-se mais sensíveis ao frio e, cito, *Venus inminuit uiris, puerique parentum/ blanditiis facile ingenium fregere superbum*<sup>10</sup>. Lucrécio recorre à mesma palavra do verso 962: *Venus*; ela aqui também é colocada em relação com as *uires*. Mas essa relação não é da ordem da conjunção; trata-se de uma oposição: *Venus* “diminui” as *uires*. A palavra *Venus*, parece-me, corresponde, como na passagem precedente, a *cupido* ou *libido*. As *blanditiae*, que teriam um efeito sobre o espírito, são aqui associadas às relações entre pais e meninos.

Em todo esse desenvolvimento não se recorre à palavra *uoluptas*. Ela vai, contudo, reaparecer a propósito de uma outra etapa da evolução da humanidade: o nascimento da música, com a invenção da flauta. Trata-se de um dos momentos do *De rerum natura* que suscitará mais ecos na poesia augustana<sup>11</sup>. O modelo cultural dessa música primitiva é manifestamente a poesia pastoral, uma invenção da época helenística, projetada assim no tempo das origens. Menos no que se refere ao amor: não é o caso, na evocação desses momentos de *otium*, de conteúdos temáticos que são associados aos cantos dos pastores por um Teócrito ou por um Bion.

Para Lucrécio, o prazer procurado pelos primeiros recitais campestres (*dulcendini, fructum*, v. 1410) nunca foi jamais superado. Uma vez que, em matéria de prazer, o homem se deixa prender a uma ilusão: ele a associa à novidade:

*Nam quod adest praesto, nisi quid cognouimus ante  
suauius, in primis placet et pollere uidetur;*

*posterioque fere melior res illa reperta  
perdit, et inmutat sensus ad pristina quaeque*<sup>12</sup>.

O filósofo vê nisso a origem de um dos desvios que fizeram a infelicidade do gênero humano: sua incapacidade de limitar seu desejo de possessão:

*Ergo hominum genus incassum frustra que laborat,  
semper, et (in) curis consumit inanibus aeuom,  
nimirum quia non cognouit quae sit habendi  
finis et omnino quoad crescat uera uoluptas*<sup>13</sup>.

É uma variante desse comportamento que, ainda veremos, esteve igualmente na origem do julgamento negativo que Lucrecio faz do que é, em seu tempo, o amor pelo homem<sup>14</sup>. O ponto de vista escolhido no livro 4 é exclusivamente masculino. Tudo parte de um fenômeno fisiológico: a formação de um *semen*, que, com a passagem à fase adulta, *sollicitatur* (“é objeto de agitações”; 4, 1038). Na ocorrência, “o que faz sair a semente humana para fora de um ser humano é unicamente a força exercida por um ser humano” (*ex homine semen ciet una hominis uis*; 4, 1040). Esse ser humano pode ser, ora um *puer* de aspecto feminino, ora uma mulher. Observemos que se encontra, a propósito daquele que foi atingido por Vênus, o vocabulário do movimento, já encontrado no livro 1: *unde feritur eo tendit, gestitque coire/ et iacere umorem in corpus de corpore ductum*<sup>15</sup>.

*Haec Venus est nobis*, conclui Lucrecio, *hinc autemst nomen amoris*<sup>16</sup>. Como a passagem precedente colocou em evidência, o desejo erótico, sob sua forma fisiológica (*Venus*), é, no homem, suscitado por um objeto particular. A seqüência explicará o que é o *amor*, uma construção mental a partir e sobre esse objeto particular, cujos desenvolvimentos, se não se protege dele, voltando seu espírito para outra parte (*alio conuertere mentem*; 4,1064), acabam por degenerar em doença incurável. Mais vale, então, ficar em *Venus*: realmente, *Nec Veneris fructu caret is qui uitat amorem,/ sed potius quae sunt sine poena commoda sumit*<sup>17</sup>.

O filósofo descreve, em seguida, o que é o amor para aqueles que cedem a ele. Trata-se de uma obsessão do espírito, voltado para um único ser, cuja imagem permanece incessantemente sob os nossos olhos e o nome, nos ouvidos. O destino desse amor, quando feliz, toma a forma de um ato físico que tem um alvo secreto: ferir e possuir o ser responsável por todos esses sofrimentos, sob o aspecto de uma incorporação, que, de fato, é impossível:

*Quod petiere, premunt arte faciuntque dolorem  
corporis, et dentes inlidunt saepe labellis  
osculaque adfligunt, quia non est pura uoluptas  
et stimuli subsunt, qui instigant laedere id ipsum,  
quodcumque est, rabies unde illaec germina surgunt.*

(...)

*Adfigunt auide corpus, iunguntque saliuas  
oris, et inspirant pressantes dentibus ora ;  
nequiquam, quoniam nihil inde abradere possunt,  
nec penetrare et abire in corpus corpore toto*<sup>18</sup>.

O fantasma que atualiza a análise de Lucrécio testemunha a incapacidade de aceitar a *finis habendi*, inerente à natureza humana. O filósofo dá, imediatamente, alguns exemplos disso: esse comportamento amoroso tem, de fato, por pano de fundo um tipo de vida dominado pela *cupido habendi*. Ao luxo sem limites das vestes, perfumes e jóias responde o das casas e dos banquetes; mas a contrapartida está também ali, no fim da jornada: ... *medio de fonte leporum/ surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat*<sup>19</sup>.

Não há lugar aqui para falar-se propriamente em *uoluptas*. Quando, nessa passagem, Lucrécio recorre à palavra, é para explicar que não se trata de um prazer puro (v.1081), mas mesclado com dor (v.1085). A única ocorrência positiva é reservada àqueles que escapam à doença que é o amor, preferindo *iacere umorem conlectum in corpora quaeque* (“lançar o líquido acumulado não importa em que corpo”; 4, 1065): *Non certe purast sanis magis inde uoluptas/ quam miseris ...*<sup>20</sup>.

A pintura do *amor* apresentada no livro 4 foi aproximada daquela dos textos poéticos que lhe são contemporâneos. Interessei-me pelas gerações seguintes, que foram muito influenciadas pela leitura do *De rerum natura*. A palavra *uoluptas* é rara nos textos eróticos dos poetas augustanos. E disso provém o interesse em analisar suas influências e em confrontá-las com a concepção lucreciana de *Venus* e de *amor*.

Começamos pelas *Bucólicas*, uma coletânea que toma posição, reiteradamente, contra a concepção do amor que se tornou célebre com os *Amores* de Galo. Para este último, o amor é um *furor*, uma doença, portanto, que conduz ao esquecimento de si e de seu papel social. O *seruitium amoris* é, às vezes, um sinal da alienação operado pelo sentimento amoroso e por uma técnica para conquistar o objeto que o inspirou. Virgílio tem tendência a negligenciar esse segundo aspecto – estratégico –

da escravidão amorosa, sob a influência, muito provavelmente, das análises lucrecianas. A *Bucólica* 2, considerada o primeiro texto que ele teria escrito dentre os da coletânea, termina com a conscientização de que é preciso operar uma *renuntiatio amoris*, no caso em que a paixão não é recíproca, escolhendo um outro objeto amoroso: *Inuenies alium, si te hic fastidit, Alexim*<sup>21</sup>. Encontra-se a palavra *uoluptas* no desenvolvimento que precede essa tomada de decisão:

*Torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam,  
florentem cytisum sequitur lasciuia capella,  
te Corydon, o Alexi : trahit sua quemque uoluptas*<sup>22</sup>.

Sérvio indica que Virgílio imita aqui Teócrito, sem citar os versos aos quais o poeta teria feito alusão. A crítica os identificou numa passagem do *Idílio* 10: “*O lobo persegue a cabra; a cabra, o liburno; a grua segue o arado; quanto a mim, eu sigo louco por ti*” (30-31). Três exemplos tomados no domínio da natureza servem, nesses versos, de referência a um comportamento amoroso qualificado de loucura (μεμόνημαί, 31). O poeta romano deixou de lado o último exemplo, que rompia o ciclo deflagrado pela retomada de um animal citado na proposição precedente. O caso da leoa que segue o lobo assegura para seu próprio texto uma coerência ausente no original grego.

Mas isso não é o único efeito produzido por essa mudança. O lobo procura a cabra para comê-la; o que é também o caso da cabra em relação ao liburno. Quanto à grua, ela segue o arado para capturar o grão semeado nos sulcos que ele traçou. Como observou Jean Hubaux<sup>23</sup>, a leoa não segue o lobo para devorá-lo. Ele assinala a existência de uma crença em uma particularidade sexual das leoas<sup>24</sup>: segundo Plínio o velho, uma vez que *magna iis libido coitus* (“o desejo de coito é forte nelas”), elas são adúlteras e unem-se aos leopardos; segundo Solino, elas copulam também com os machos das hienas. Jean Hubaux acrescenta a esses dois textos os versos 1258-1259 do *Agamemnon* de Ésquilo, onde o adultério de uma mulher é colocado, pelo viés da metáfora, em relação com um exemplo proveniente do reino animal, precisamente o exemplo da leoa e do lobo: “*É ela, a leoa bípede que se deitou com o lobo, na ausência do nobre leão, que vai me matar, infeliz!*”. O caso da leoa é similar ao de Coridon: dois exemplos de desejo sexual, cujo ponto comum é o excesso, emolduram dois exemplos de procura por alimento.

As palavras *sequitur et uoluptas* são lucrecianas. Como frequentemente nas *Bucólicas*, a referência a Lucrécio orienta a leitura que Virgílio faz de Teócrito. Aqui ela coloca os comportamentos repertoriados no Idílio 10 em relação com uma lei da vida, a da universal *uoluptas*. O desejo sexual aparece como um fato de natureza equivalente à necessidade de alimentar-se. É preciso ir além? E ver, nos exemplos tomados de Teócrito, uma maneira indireta de lembrar o leitor de que o ato sexual, quando o amante experimenta uma paixão obsessiva (o que não é o caso de Coridon), é analisado por Lucrécio como o equivalente fantasmático de uma incorporação, cujo modelo é precisamente a devoração?

*Unaque res haec est, cuius quam plurima habemus,  
tam magis ardescit dira cuppedine pectus.*

*Nam cibus atque umor membris adsumitur intus ;  
quae quoniam certas possunt obsidere partis ,  
hoc facile expletur laticum frugumque cupido.*

*Ex hominis uero facie pulchroque colore  
nil datur in corpus praeter simulacra fruendum  
tenuia ; quae uento spes raptast saepe misella<sup>25</sup>.*

O caso de Coridon é, a esse respeito, duplamente desesperado: a quem ele ama não responde à sua paixão; mas, a julgar por Lucrécio, se ele respondesse, ela não estaria satisfeita. Imediatamente depois desses versos, o pastor, que constata que a chegada da noite põe fim ao trabalho do arado, faz a boa pergunta: *Quis enim modus adsit amori?* (2,68). Quem leu Lucrécio sabe que esse não é verdadeiramente o termo empregado para *amor*. É nesse momento que o personagem construído por Virgílio a partir do modelo do Ciclope de Teócrito se dá conta de sua loucura (*dementia*, v.69) e toma uma resolução salvífica: renunciar a crer na unicidade do amor, encontrar “um outro *Alexis*”, ... segundo a lei natural da *uoluptas*, do qual os objetos não são particularizados.

O retorno a Lucrécio permite que Virgílio dê um sentido mais forte ao μερόνημαί de Teócrito. Por outro lado, o exemplo da leoa modifica a visão da *uoluptas* dado no começo do *De rerum natura*: mesmo no reino animal, o desejo é excesso e induz um comportamento que conduz à recusa dos limites: a leoa não se contenta mais com seu parceiro natural. Sua *libido* nada tem a ver com a reprodução, à qual está ligada a sobrevivência de uma espécie, o que é igualmente o caso de Coridon, apaixonado por um *puer delicatus*. A descrição que Virgílio propõe, no livro 3 das *Geórgicas*, do amor nos seres animados confirma, como veremos a

seguir, essa visão negativa do desejo nos homens e nos animais, que corrige, de certa forma, o ponto de vista do filósofo.

Nessa passagem das *Geórgicas*<sup>26</sup>, a palavra *uoluptas* não aparece. Essa ausência é significativa, uma vez que o texto está manifestamente em relação com o livro 1 do *De rerum natura*. Encontra-se, nessa passagem, o termo *amor*:

*Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque  
et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres  
in furias ignemque ruunt : amor omnibus idem*<sup>27</sup>.

A loucura, que, no texto das *Bucólicas*, não era explicitamente mencionada senão a propósito de Coridon, está presente aqui como uma característica geral do amor. A continuação do texto desenvolve essa teoria por uma série de exemplos. O primeiro, o que evidentemente não pode ser um acaso, é aquele da leoa (tem-se observado com frequência que a primeira ocorrência da palavra *laeana* encontrava-se na *Bucólica* 2). Não é o caso, dessa vez, dessas tendências ao adultério, mas de outros efeitos funestos produzidos em função de seu comportamento. O *amor* acrescenta, significativamente, sua selvageria:

*Tempore non alio catulorum oblita laeana  
saeuior errauit campis ...*<sup>28</sup>

Depois da leoa, Virgílio evoca o caso do urso, que se atira aos massacres (*funera, stragem*), do próprio javali *saeuos*, e da tigresa que se tornou *pessima*. Logo depois, ele retoma, a propósito dos cavalos, o *leitmotiv* do movimento no qual cada um é levado, movimento do qual o *De rerum natura* oferecia, lembremo-nos, uma visão leve e alegre. Virgílio lhe dá uma tonalidade extremamente negativa apresentando-o como algo incapturável, produzido por uma força interior sobre a qual não se colocam nem rédeas nem chicote nem obstáculos naturais: pedras, barrancos, rios, correntezas carregadas de encostas inteiras de montanhas.

Em nenhum desses exemplos seguintes esse movimento tem claramente efeitos autodestruidores. O primeiro é tomado, novamente, do reino animal; o javali aguça suas defesas e fere seu dorso ao roçar pelos troncos das árvores, para endurecer-se contra a dor, sem dúvida tendo em vista seus futuros combates para a conquista de uma fêmea. Seria melhor deter-me no segundo exemplo, que é o do homem. Há mais generalidade nesse caso, mas há também alguns traços que permitem reconhecer uma

história e nomear o desconhecido, cuja aventura é aqui evocada uma vez que ela é exemplar dos efeitos de um *durus amor* (v.258). Trata-se de Leandro, que atravessava, à noite, o Bósforo para alcançar, na outra margem, aquela a quem amava, até afogar-se, num dia de tempestade. Seis versos lhe são consagrados, três versos para a descrição grandiosa do céu trovejante e do mar revolto, três versos para uma evocação patética da dor de seus pais e da morte cruel da moça, que não lhes sobreviverá. Apesar das razões que deveriam, se ele pudesse ter sido sensível a elas, reter esse amante cego pela paixão.

A expressão *durus amor* remete à elegia; a história escolhida também. É possível que ela tivesse encontrado em Roma sua primeira expressão poética nos *Amores* de Galo. Supõe-se, a partir desse texto de Virgílio, o interesse que manifesta Propércio nos *leitmotiven* da morte por amor e das águas perigosas, e das cartas 18 e 19 das *Heróides*. Tudo isso torna, de fato, verossímil uma reescritura recente dessa história helenística por um autor célebre, que influenciaria cada um desses poetas. O nome mais admissível é o de Galo, uma vez que as *Heróides* 18 e 19 contêm, ambas, uma alusão ao único verso desse poeta que era conhecido antes da descoberta do papiro de Qaşr İbrîm: *uno tellures diuidit amne duas* encontra ecos nos versos 125-126 da carta 18: *Ei mihi! cur animis iuncti secernimur undis / unaque mens, tellus non habet una duos?*<sup>29</sup> e no verso 142 da carta 19: *seducit terras haec brevis unda duas*<sup>30</sup>.

Parece que a concepção de Galo do *amor-furor*, ou mesmo a visão que Virgílio tem dele, é sobreposta, na passagem das *Geórgicas* que releemos, e mesmo substituída na análise que Lucrécio faz tanto da *uoluptas* quanto do amor. Não se trata, em Virgílio, dessa força natural do desejo à qual o filósofo associava a idéia de *uoluptas* e que os homens experimentavam, segundo ele, como os animais, quando eles têm a sabedoria de não se unirem a apenas um ser. Homens e animais são aqui, da mesma maneira, vítimas de um amor, glosado pelas palavras *furias* e *ruont*, que se traduz por um cruzamento da violência e da selvageria, até que chegue, por vezes, à morte.

O último exemplo que Virgílio evoca é, em relação a esse ponto, bem significativo: trata-se das éguas, para as quais o *furor* (v.266) se manifesta de forma notável (*insignis*). Descobre-se, apenas por essa razão, os dois *leitmotiven* que o poeta havia associado ao amor nos animais. Tem-se, de um lado, uma alusão a um caso de desencadeamento de selvage-



ria: as éguas de Glauco devoraram seu dono; de outro lado, uma descrição do movimento que coloca a mulher como presa, sem trégua, dos ardores amorosos, para além dos montes e dos rios. Tudo isso acaba numa passagem muito curiosa, na qual é evocada a crença em uma fecundação pelo vento das éguas, quando elas estão ao alto dos rochedos, viradas para o Zéfiro, o que faria escorrer de seu flanco um líquido (*uirus*) chamado *hippomanes*, que servia às feiticeiras. A conclusão é realmente surpreendente: Virgílio faz cessar essa digressão com esses dois versos, dos quais o primeiro tornou-se mais célebre e o segundo – a propósito do tratamento desse assunto – evoca, com a metáfora do movimento, um ataque sem fim aos detalhes sob o efeito do *amor* ao qual seria o tempo de dar um fim: *Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus / singula dum capti circumuectamur amore*<sup>31</sup>.

Passemos imediatamente aos elegíacos. A palavra *uoluptas* não aparece em Tibulo; e há, em Propércio, uma única ocorrência. Isso é bem pouco, mas, felizmente para o nosso propósito, trata-se de uma ocorrência extremamente interessante.

Ela se situa no poema 10 da *monobiblos*, que é dirigido a Galo. Propércio emprega a palavra *uoluptas* para dizer o prazer que ela experimenta ao lembrar-se da primeira noite de Galo com sua bem amada, noite da qual o poeta foi testemunha:

*O iucunda quies, primo cum testis amori  
affueram uestris conscius in lacrimis !  
O noctem meminisse mihi iucunda uoluptas,  
o quotiens uotis illa uocanda meis,  
cum te complexa morientem, Galle, puella  
uidimus et longa ducere uerba mora !*<sup>32</sup>

Deixemos de lado o escabroso da situação para interessarmo-nos pelos seus panos de fundo literários. A *uoluptas* em questão é a de uma lembrança, a lembrança de uma noite de amor, ou, dito de outra maneira, de um prazer erótico; mas aquele que fala não é um dos protagonistas. Tem-se aí um duplo deslocamento do prazer erótico para o da lembrança, dos parceiros para um testemunho.

Evidentemente não é sem razão que o amante tenha sido Galo. A julgar pelas elegias 3,13 e 3,18 do *Corpus Tibullianum*, do qual uma abre e outra fecha a coletânea que se parece com as poesias de Sulpícia, a evocação da “noite de amor” foi um *leitmotiv* elegíaco. O fato de que duas

elegias de Propércio endereçadas a Galo desenvolvam esse *leitmotiv* en- seja que suponhamos que ele remonte ao fundador do gênero.

O epigrama 3,13 começa com a revelação pela própria Sulpícia de sua “primeira noite de amor”: o lugar ocupado por Propércio é, então, sin- gular. Eu proporia que se visse em seu testemunho, não uma verdadeira lembrança, mas uma lembrança “literária”, a da situação na qual parece encontrar-se o próprio Lucrécio, quando, no livro 4, descreve para o seu leitor o que é a “primeira noite de amor”<sup>33</sup>. Atribui-se a uma experiência pessoal a acuidade do olhar que o filósofo coloca sobre o encontro dos corpos e a contrapartida dessa união: Lucrécio, uma vez que tenha co- nhecido o amor e seus sofrimentos, analisou-os tão precisamente. Pare- ce-me que há uma encenação da proximidade desse olhar na escolha da posição do testemunho que faz aqui um poeta que reivindica, em segui- da, o papel de *praeceptor amoris*.

Da mesma forma, a situação de espectador das paixões é evocada pelo próprio Lucrécio numa passagem de seu poema, no qual ele recor- re precisamente à expressão *iucunda uoluptas*<sup>34</sup>. Trata-se do *prooemium* do livro 2, onde o filósofo explica que não há *iucunda uoluptas* em ver alguém ser atormentado, mas sim na doçura de ver os males dos quais escapa. Ele entende dessa forma as paixões que conduzem os homens a errar pelos caminhos da vida. Essa situação de testemunho parece ser a sua, o que, lembro, não é talvez o caso do livro 4.

A *iucunda uoluptas* experimentada por Propércio, por outro lado, não é apresentada em relação a uma indiferença à situação que ele pre- senciou, posto que ele a tem “chamada (mil vezes) por seus votos”, e que, depois de ter evocado a união erótica de Galo e de sua amiga, à qual eu retornarei, ele acrescenta:

*Sed quoniam non es ueritus concedere nobis,  
accipe commissae munera laetitiae :  
non solum uestros didici reticere dolores  
est quiddam in nobis maius, amice, fide*<sup>35</sup>.

Ele explica que tem o poder de operar para que tais cenas de amor ocorram. Ele é capaz de reunir amantes separados, de fazer abrir-se a por- ta de uma senhora, de cuidar das feridas recentes. Reconhece-se aí o pro- grama de um poeta elegíaco, ao menos nas duas primeiras proclamações, que visam a um *seruitium amoris*.

Detenhamo-nos na última afirmação: *et possum alterius curas sanare recentis / nec levis in uerbis est medicina meis*<sup>36</sup>. A idéia de que não é um remédio para o amor é um *leitmotiv* em Galo: *medicina* é provavelmente uma citação, se julgarmos por sua presença no discurso atribuído a Galo na *Bucólica* 10: ... *tamquam haec sit nostri medicina furoris*<sup>37</sup>, e, numa passagem do livro 1 das *Metamorfoses*, onde Ovídio coloca a mesma concepção na boca de Apolo<sup>38</sup>.

Quando ele afirma que pode cuidar das feridas recentes, Propércio se separa, então, de Galo e ... reaproxima-se de Lucrécio, que explica no *De rerum natura* que o *furor* amoroso cresce inexoravelmente *si non prima nouis conturbes uolnera plagis/ uolgiuagaue uagus Venere ante recentia cures*<sup>39</sup>. Ora, de onde vem, no caso de Propércio, essa competência? De Cíntia: *Cynthia me docuit semper quaecumque potenda/ quaeque cauenda forent: non nihil egit Amor*<sup>40</sup>.

*Cynthia* é a primeira palavra da elegia liminar da *monobiblos*. Mais do que a mulher amada, esse nome designa uma nova experiência de amor elegíaco, que Propércio desaconselha a Galo desde a elegia 5, onde ele usa igualmente uma encenação: ele imagina que seu amigo quer tornar-se amante de Cíntia e que ele fracassou em sua conquista.

Na elegia que nos ocupa, Propércio coloca-se como *praeceptor amoris*. Foi Tibulo o primeiro – no estado atual de nossos conhecimentos – a fazer, na elegia 1, 4, do *seruitium amoris* uma *ars* suscetível de ser ensinada<sup>41</sup>. Propércio retoma essa perspectiva quando ele se dirige a Galo: Cíntia lhe ensinou como ser eficaz. Quanto a isso, não se está muito distante da elegia 1,1, onde o poeta admite sua impotência depois de um ano de escravidão: *in me tardus Amor non ullas cogitat artis*<sup>42</sup>.

Em que consiste essa *ars amandi*? Ela implica exclusivamente no uso da palavra. No caso de mau-humor da amiga, é preciso evitar, tanto quanto as palavras arrogantes, um silêncio prolongado; se ela faz um pedido, evitar recusar de modo desagradável ou fazer promessas sem intenção de cumpri-las.

O texto termina com um último conselho em forma de máxima: *Is poterit felix una remanere puella/ qui numquam uacuo pectore liber erit*<sup>43</sup>. O que enseja a suposição de que esse não era o caso de Galo. O que ressalta da elegia 1,13, em que Propércio lhe reprova por ser tão-somente um sedutor: *dum tibi deceptis augetur fama puellis/ certus...*<sup>44</sup> A esse respeito, a imagem que a *monobiblos* transmitiu-nos de Galo está muito

distante do ponto de vista virgiliano, que o descreve como escravo de um único amor. Teriam privilegiado, Propércio e Virgílio, cada um deles, textos diferentes nos *Amores* e carregado no traço? Isso é provável. Entre os dois, Tibulo testemunha, com seus amores sucessivos por Dêlia, Ligdamo e Nêmesis, sobre o fato de que o *furor* elegíaco não era sinônimo do único amor. Sem dúvida, Galo evocaria também, ao lado de Lícore, outras *puellae et pueri* em seus *Amores*<sup>45</sup>.

Voltemos agora a essa primeira noite de amor, coroamento de uma paixão que tinha começado pelos sofrimentos. Na descrição que ele dá, Propércio distancia-se não somente de Lucrécio, mas também de Virgílio. Ele descreve uma maneira de morrer de amor, muito diferente da que se apresenta na *Bucólica* 10: essa maneira tem, de fato, por contexto, não o abandono por uma amante infiel, mas um longo abraço apaixonado da *puella*. A mesma cena é novamente evocada na elegia 13:

*Vidi ego te toto uinctum languescere collo  
et flere inectis, Galle, diu manibus  
et cupere optatis animam deponere uerbis*<sup>46</sup>.

Esses versos têm dois *leitmotiven* em comum com a elegia 1,10: o enlaçamento dos corpos: *complexa ... puella* (10, 5), *te toto uinctum... collo* (13, 15), *inectis manibus* (13, 16) e uma languidez que vai até a sensação ou ao desejo de morte: *morientem* (10, 5), *languescere ... et flere ... et cupere ... animam deponere* (13, 15-18). O contraste com Lucrécio é surpreendente: no livro 4 do *De rerum natura*, a loucura e o furor amorosos eram marcados por pressões e agressões, interpretadas como um desejo secreto e contraditório de arrancar alguma coisa dos membros do outro ou de fazer incursões ao interior do outro com seu próprio corpo.

Duas outras passagens das elegias 10 e 13 podem ser colocadas em paralelo, em função de sua estrutura similar: *non tamen a uestro potui secedere lusu: / tantus alternis uocibus ardor erat* (10, 9-10) e *Non ego complexus potui diducere uestros: / tantus erat demens inter utrosque furor* (13, 19-20). Do jogo das similitudes e das diferenças resulta que se encontram sobre o mesmo plano os abraços inspirados pelo *furor* e um comportamento qualificado de *lusus* e glosado por *alternae uoces*. O que atribui importância igual à união dos corpos<sup>47</sup> e à palavra, uma palavra que não existe nas relações amorosas descritas por Lucrécio, e que é uma palavra “recíproca”<sup>48</sup>. Sua aparição foi apresentada, alguns versos acima, como uma seqüência à união erótica: *longa ducere uerba mora* (10,6);

o adjetivo *alternis* sugere uma concordância dos espíritos, ausente, também ela, da visão descrita por Lucrécio.

A elegia 1,10 é, pode-se notar, sob suas aparências superficiais, um texto ambicioso: Propércio rebate, ali, as cartas das quais Virgílio se serviu. Ele toma, enquanto *praeceptor amoris*, o lugar de Lucrécio e de Galo, identificando no *furor* do ato erótico um momento de puro prazer (inclusive para aquele que olha, que dele se lembra ou que dele fala) e redefinindo os meios de chegar ali, o *seruitium amoris*<sup>49</sup>. Um outro poeta, Ovídio, revelará o mesmo desafio, de modo mais sistemático, uma vez que ele lhe consagrou, com sua *Ars amatoria*, uma coletânea inteira.

É em Ovídio que se encontram mais ocorrências da palavra *uoluptas*. Eu analisaria somente alguns dos textos onde ela aparece. O primeiro é a *Heróida* 18, uma carta escrita por Leandro, um amante já encontrado nas *Geórgicas* e provavelmente originário dos *Amores*. Eis como começa a narrativa dos nados noturnos que permitiam ao jovem ir encontrar Heros na outra margem do Bósforo:

*Nox erat incipiens (namque est meminisse uoluptas)  
cum foribus patriis egrediebar amans*<sup>50</sup>

*Nox erat* é um *incipit* carregado de memória poética<sup>51</sup>, no momento em que Ovídio recorre a ele. A mais antiga ocorrência conhecida encontra-se no Epodo 15 de Horácio, onde *nox erat* está no começo do primeiro verso e tem por contexto a luz da lua e uma declaração do amor mútuo feito ao poeta por uma mulher que ele suspeita ser inconstante.

Entre Horácio e Ovídio, encontram-se três exemplos dessa expressão na *Eneida*. Examinemos um de cada vez: *Nox erat* é empregado no verso I, 147: *Nox erat et terris animalia somnus habebat*<sup>52</sup>. Enéias, que era vítima da angústia (*curas*, v.153), vê, em sonhos, os Penates frígios, que lhe transmitem um oráculo tranqüilizador de Apolo. No verso IV, 522: *Nox erat* é seguido por *et placidum carpebant fessa soporem/ corpora per terras ...*<sup>53</sup> e muitos versos que evocam um sono e uma paz universais, com as quais contrasta a perturbação de Dido, atormentado pela próxima partida dos Troianos. Encontra-se, uma última vez, esse *incipit* no verso VIII, 26: *Nox erat et terras animalia fessa per omnis/ alituum pecudumque genus sopor altus habebat*<sup>54</sup>. Como nas duas ocorrências, o texto é construído sobre uma oposição entre esse *nox erat*, que se substitui pela menção de um repouso geral, e a imagem de um herói, vítima da inquietude (aqui se trata novamente de Enéias, que o Tibre vai confir-

mar em sonho). Nada disso em Ovídio, como poderia ter sido o caso, teria seguido a versão virgílica de um amante atormentado pelas *curae* de um *durus amor*. A frequência do *incipit: nox erat* na poesia elegíaca fez supor que ele remontaria aos *Amores*<sup>55</sup>: a hipótese é sedutora, uma vez que, em Horácio, *nox erat* tem por contexto uma situação amorosa. Na ausência dos versos de Galo, se é que houve tais versos, é infelizmente impossível conceber toda a sua dimensão nos três usos que deles fez Virgílio, e por contrapartida, na retomada ovidiana.

A continuação do verso: *namque est meminisse uoluptas* remete a Propércio, e faz surgir sobreposição o motivo da noite de amor, fim último dos nados de Leandro. Dos dois contextos que Virgílio associa a *nox erat*: um repouso universal e um personagem vítima da inquietude, só fica aqui o primeiro. A paz está espalhada por todos os lugares, inclusive nas vagas. A noite não é *caeca*: *Luna fere tremulum praebebat lumen eunti/ ut comes in nostras officiosa uias*<sup>56</sup>. O *fere* é capital: a lua e as vagas foram “quase todas” favoráveis à viagem noturna de Leandro, “levado pelas águas que lhe cediam a passagem” (*per mihi cedentes usque ferebar aquas*. v.76). Ovídio se demora na descrição de sua travessia nesses belíssimos versos que fazem perfeitamente compreender a razão de o amante de Heros ter prazer em lembrar-se disso. O poeta evoca, em seguida, os beijos felizes dos amantes, mas a noite de amor não será descrita:

*Cetera nox et nos et turris conscia nouit  
quodque mihi lumen per uada monstrat iter.  
Non magis illius numerari gaudia noctis  
Hellespontiaci quam maris alga potest*<sup>57</sup>.

Como muitos textos dos elegíacos, essa passagem das *Heróides* toma então, contra Virgílio, a defesa de Galo: se é efetivamente um efeito do *furor*, o ato erótico é também colocado sob o signo da *uoluptas*. Na carta seguinte, Heros chama Leandro: *mea sola uoluptas* (v.18) e ... contrariamente ao que imaginava Virgílio, reprova-o por não tentar de tudo para satisfazê-la.

Um dos objetos da *Ars amatoria* será precisamente explicar como é possível tornar a *uoluptas* completa (*plena*, 2, 727). Esse manual de estratégia amorosa ensina onde encontrar uma *puella*, como seduzi-la e como conservá-la. A primeira noite é somente uma etapa. Ovídio explica que o ato erótico faz-se a partir de técnicas que permitem adoçar uma senhora irritada (2, 459-492). A esse propósito, o poeta remete aos primeiros

tempos da humanidade: *blanda truces animos fertur mollisse uoluptas*<sup>58</sup>. Ele se separa, claramente, de Lucrécio que tinha atribuído, lembremos, ao casamento e aos filhos o abrandamento da selvageria primitiva. Mas acrescenta, quando o evoca, para apoiar a idéia de que o ato erótico é um efeito de Vênus e não precisa de nenhum mestre, o comportamento dos animais. Encontra-se, sem surpresa, na passagem o *sequitur* lucreciano, que tinha sido tomado por Virgílio. É ao autor do livro 3 das *Geórgicas* que faz referência o último exemplo: o da égua, tomada pela loucura (*in furias*; 2, 487) e que os rios não param quando ela se põe a perseguir um garanhão. Nada de negativo, notemos, nesse conjunto pontuado por palavras tais como *quod amet* (481), *sua gaudia* (481), *laeta* (nas duas ocorrências no verso 485).

O livro 2 da *Ars amatoria* termina com o *leitmotiv* da noite de amor. Ovídio afirma que sua Musa não será o testemunho disso: *Ad thalami clausas, Musa, resiste fores*<sup>59</sup>; mas dá ainda alguns conselhos a propósito da *uoluptas* (pois, nesse domínio também, a *natura* tem necessidade de *ars*). Não é preciso procurar acelerar a vinda do prazer, que está acompanhado – é o caso também na elegia 1,10 – de *questus*, de *amabile murmur*, de *dulces gemitus* e de *apta uerba ioco*<sup>60</sup>. A *mora* não está ligada à impossibilidade de ultrapassar a barreira dos corpos; é uma condição para chegar a uma *uoluptas plena*, que é esperada quando ela é partilhada: *Tum plena uoluptas*, conclui ele, *cum pariter uicti femina uirque iacent*<sup>61</sup>.

Poder-se-ia concluir que não há, a respeito da *uoluptas* amorosa, diferença fundamental entre Ovídio e seus predecessores elegíacos. De fato, o *ingenium* do qual ele era bem munido, não deixou de ter efeito sobre as análises psicológicas. Ovídio é o único a observar que a *uoluptas* pode estar ligada não a um objeto amoroso particular, mas a situações – que são, todas, imorais. Primeiro caso: quando a mulher é adúltera e vigiada e está com medo da partida; pouco importa, então, se ela é bela ou não:

*Ipsa timor pretium corpore maius habet.  
Indignere licet ; iuuat inconcessa uoluptas*<sup>62</sup>.

Essa observação dos *Amores* é retomada na *Ars amatoria*, a propósito do interesse que há em criar dificuldades onde elas não existem, insinuando a existência de um rival ou simplesmente suscitando inquietudes: *quae uenit ex tuto, minus est accepta uoluptas*<sup>63</sup>.

Segunda observação: a novidade tendo em si encantamentos (como notara Lucrecio), deve-se sempre tentar a conquista: *sed cur falleris, cum sit noua grata uoluptas*?<sup>64</sup>

Terceiro caso de figura: só se pode louvar a amada para um amigo sem se expor a fazer um rival, pois além de cada um pensar em seu prazer, esse pode ser iludido pela dor do outro:

*Nil nisi turpe iuuat : curae sua cuique uoluptas;  
haec quoque ab alterius grata dolore uenit*<sup>65</sup>.

Eu concluiria, sobre a existência de uma convergência paradoxal entre Ovídio e Lucrecio a propósito do amor. Para além das diferenças evidentes que existem entre eles (e que incluem esse pano de fundo das perturbações da *uoluptas*), há um ponto em que o poeta elegíaco encontra o filósofo: é a recusa do amor-possessão. Lucrecio condena a paixão por um ser único, porque quem se liberta é às vezes mentalmente preso por esse amor e, no ato erótico, incapaz de fixar um *finis habendi*; também não pode experimentar uma *uoluptas pura*.

O *seruitium amoris*, fundamental na concepção de Galo do *furor*, por um lado, é uma forma de delinear a alienação que resulta dessa situação; por outro, tem uma face dinâmica que é a conquista, então a tomada de posse da *domina* (a escravidão amorosa é utilizada, de fato, como prova da força do sentimento e como meio de criar uma reciprocidade). A *Ars amatoria* contém apenas essa segunda possibilidade: é uma série de variações sobre o *seruitium amoris*, do qual o fim último é, realmente, a dominadora do jogo erótico. Com uma perspectiva nova: a idéia de que o amor não deve ser exclusivo, mas simplesmente deve dar a impressão de que o é. O que é fundamental é o uso e o controle dos signos associados ao estado do amoroso, e é a isso que visam as técnicas propostas. As ligações podem, então, ser múltiplas, ver simultaneidades, a última palavra é ainda sobre a *uoluptas*: à mulher insensível, Ovídio aconselha, na última página de seu tratado, a fingir prazer. O texto termina em uma injunção: que os *iuuenes* e as *puellae* inscrevam em suas oferendas: *Naso magister erat*; o que é substancialmente diferente dos gritos de desespero que Propércio imaginava sobre sua tumba de poeta dos amores: *ardoris nostris magne poeta, iaces* (1,7,24).

Existe, aliás, e é com ele que termino, um texto de Ovídio que é extremamente próximo do que Lucrecio escreveu sobre o ato erótico. Exceto porque se trata de uma ficção e do caso da figura onde o amor não é par-



tilhado. É a narrativa de uma união consumada contra a vontade de um dos protagonistas: a que a ninfa Salmace conseguiu impor ao jovem Hermafrodita. O ponto de vista é o parceiro masculino, confrontado brutalmente com um desejo de uma *uoluptas* (v.327) da qual ele não partilha. O *puer*, sobre o qual se lançou a ninfa, vai viver no horror que é, segundo o *De rerum natura*, o fantasma secreto dos amantes: a passagem de dois corpos a um só, efetuada aqui também a partir de um combate:

*Pugnantemque tenet luctantiaque oscula carpit  
subiectaque manus inuitaque pectora tangit  
et nunc hac iuueni, nunc circumfunditur illac*<sup>66</sup>

e que chega a uma forma híbrida: ... *nam mixta duorum/ corpora iunguntur faciesque inducitur illis/ una ...; sic ubi complexu coierunt membra tenaci,/ nec duo sunt sed forma duplex ...*<sup>67</sup>. Não é indubitavelmente sem importância o fato de esse texto ter sido inspirado pela elegia 1,20 de Propércio, um poema endereçado nomeadamente a Galo<sup>68</sup>. A *iunctura*: *oscula carpere*, as expressões simétricas *nunc hac ... nunc illac*, que lembra *hunc super ... hunc super*; a comparação com o combate de uma águia contra uma serpente com palavras parecidas: *pendens* et *alas* lembra a luta que o jovem Hílas teve de sustentar contra os filhos de Boreu, Zetes e Calais, dos quais ele escapou, sem saber que iria ser, um pouco depois, raptado pelas ninfas de uma fonte. Uma cena que não será contada e que Ovídio descreveu no lugar de Propércio.

## NOTAS

<sup>1</sup> Originalmente texto da Conferência proferida no Seminário Permanente de Estudos Clássicos OUSÍA/ PROAERA, em junho de 2007, na UFRJ. Tradução de Henrique Cairus

<sup>2</sup> Do lugar onde eles estão, bestas selvagens, rebanhos saltam através dos pastos alegres e atravessam a nado os rios impetuosos: assim, capturados pelo ter encanto, todos te seguem sob o efeito do desejo, lá, onde tu os conduzes incessantemente. Enfim, através dos mares, dos montes e dos rios que arrastam tudo na sua passagem, os ninhos das aves, cobertos de folhagens, os campos verdejantes, infligindo aos corações de todos as carícias de amor, tu fazes com que, sob o efeito do desejo, espécie por espécie, eles propaguem suas raças. (1, 14-20).

<sup>3</sup> “Posto que (...) sem ti nada nasce às margens dos rios divinos da luz e que nada se faz de alegre ou amável, é tua ajuda que eu procuro para escrever versos”. (1, 21-24)

<sup>4</sup> “Ele se joga com um movimento para trás sobre teu peito (...) ele alimenta de amor, com a boca aberta para ti, seus olhares ávidos; voltado para trás, ele tem o hálito suspenso aos teus lábios” (1, 33-37).

<sup>5</sup> Sobre a oposição, em Lucrécio, entre duas formas de sexualidade, ver M. Nussbaum, *The therapy of desire*. Princeton, 1994. pp.161-4.

<sup>6</sup> “Eles não sabiam usar, entre si, costumes ou leis” (5, 958-965).

<sup>7</sup> “E Vênus na floresta alegrava os corpos dos amantes; de fato, o que associava cada mulher a um homem era ora um desejo mútuo, ora a força violenta do homem e uma pulsão sexual premente, ora o preço que constituíam as bolotas, os medronhos ou as pêras escolhidas por ela” (5, 962-965).

<sup>8</sup> “E a mulher unida ao marido passou ao domínio de um só homem” (5, 1012)

<sup>9</sup> “e que eles se deram conta de que uma prole havia sido criada a partir deles” (5, 1013)

<sup>10</sup> “E Vênus diminuiu as forças, e os meninos, pelos carinhos, feriram facilmente o orgulho natural de seus pais”

<sup>11</sup> Ver J. Fabre-Serris, « Le *De rerum natura* et la poésie pastorale hellénistique. Sur le rôle joué par Lucrèce dans la réception de la poésie grecque », *Le jardin romain. Epicurisme et poésie à Rome*, Mélanges offerts à M. Bollack, Lille, 2003, p. 235-246.

<sup>12</sup> “De fato, o que está à nossa disposição, se de antemão não conhecêssemos nada mais doce, agrada-nos particularmente e parece ter valor; mas, em seguida, quase sempre, se se descobre alguma coisa melhor, isso se arruína e muda nossos sentimentos em face de tudo que o precedeu”. (5, 1412-1415).

<sup>13</sup> “Então, o gênero humano sempre se prejudica sem proveito e inutilmente; consome a vida em vãs preocupações, seguramente porque não conhece o que seja o limite da possessão e, de modo geral, o ponto até onde cresce a verdadeira volúpia” (5, 1430-1434).

<sup>14</sup> V. R.D. Brown, *Lucretius on Love and Sex. A Commentary on De rerum natura, IV, 1030-1287*, with Prolegomena, Text and Tradition, Leiden, 1987.

<sup>15</sup> “Donde veio o golpe que o atingiu, é para lá que ele se dirige; ele deseja ardentemente ir com ela e lançar nesse corpo o líquido tirado de seu corpo” (4, 1055-1056).

<sup>16</sup> “Eis o que é Vênus para nós; e daí vem aquilo a que chamamos de amor” (4,1058).

<sup>17</sup> “De fato, não está privado dos deleites de Vênus aquele que evita o amor, mas aproveita apenas as suas vantagens, sem a contrapartida negativa” (4,1074-1075).

<sup>18</sup> “O objeto de sua busca, eles o comprimem estreitamente e eles provocam dor no seu corpo; eles imprimem freqüentemente seus dentes nos lábios amados e os machucam com beijos, porque seu prazer não é puro; por baixo, há agulhões que os levam a ferir aquilo mesmo, seja lá o que for, que está na origem desses germes de raiva” (...). “Eles fixam avidamente o corpo, lançam as salivas de suas bocas, fazem passar seu sopro, pressionando a boca com seus dentes; em vão, posto que eles não podem tirar nada dali, nem penetrar e ir para dentro do outro corpo com todo o corpo deles” (4, 1079-1083; 1108-1111).

<sup>19</sup> “Do fundo da fonte de todos esses deleites surge algo para amar, que, em meio às próprias flores, esgana”. (4, 1133-1134)

<sup>20</sup> De fato, disso resulta que o prazer é seguramente mais para aqueles que ficam sãos do que para os doentes” (4,1075-1076)

<sup>21</sup> “Encontrarás, se este te desdenha, um outro Alexis” (v.73)

<sup>22</sup> “A leoa com olhar bravo está à procura do lobo; o lobo, por sua vez, à procura da cabra; a cabra saltitante está à procura do laburno em flor; a ti, procura Coridon, ó Alexis; cada um é levado pelo seu próprio prazer” (64-65).

<sup>23</sup> Jean Hubaux, *Le réalisme dans les Bucoliques de Virgile*, Paris, 1927, pp. 134-135.

<sup>24</sup> Pline, *Hist. Nat.*, 8, 17. Solin, p. 121 (éd. Mommsen, Berlin, 1958).

<sup>25</sup> “É a única coisa que, quanto mais a possuímos, mais nosso peito se abraça de um desejo terrível. De fato, os alimentos e a bebida são absorvidos no interior de nossos membros; já que eles podem ocupar certas partes do corpo, é fácil satisfazer o desejo de beber e de comer. Mas do rosto de um ser humano e da beleza de sua tez nada há que entre em seu corpo que se possa desfrutar, a não ser as tênues imagens, pobre esperança que amiúde o vento leva” (4, 1089-1096).

<sup>26</sup> Ver, sobre essa passagem: L. Landolfi, « *Durus Amor. L’ecfrasi georgica sull’insania erotica* », *Civiltà classica e cristiana*, 1985, p. 177-198 ; A. Traina, « *Amor omnibus idem. Contributi esegetici a Vergilio* », *Georg.* 3, 209-283, *B. Studi latini*, 1999, p. 441-458.

<sup>27</sup> “Também toda a raça sobre a terra dos homens e das bestas selvagens, a raça dos seres do mar, dos rebanhos e as aves de penas coloridas se precipitam em furiosos e ardentes arrebatamentos: o amor é a mesma coisa para todos” (3, 242-244).

<sup>28</sup> “Em nenhum outro momento, a leoa, esquecendo seus filhotes, errou mais cruel pelos campos” (3, 245-246).

<sup>29</sup> “Pobre de mim! Por que, unidos pelo coração, somos separados pelas ondas e, quando um único pensamento nos possui a ambos, não é uma única terra que nos possui?”

<sup>30</sup> “Nossas duas terras são separadas por essa breve onda”. Remeto a A. Barchiesi, que desenvolve ainda outros argumentos a favor dessa hipótese em “*Les Héroïdes doubles (16-21)*”, in: *Elégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*, em homenagem a Simone Viarre, Lille, 1999, p. 63-64.

<sup>31</sup> “Mas, no entanto, ele foge, ele foge irreparavelmente, o tempo; ao passo que, tomados pelo amor, somos levados a uma coisa após a outra” (3, 284, 285)

<sup>32</sup> “Ó repouso delicioso quando, testemunha de teu primeiro amor, estava eu lá, cúmplice de vossas lágrimas! Ó prazer delicioso lembrar-me dessa noite – ó com quantos votos eu devia chamá-la –, quando eu te vi, Galo, morrer no momento em que tua amiga te enlaçava e acabar por falar depois de um longo tempo” (1, 10, 1-6).

<sup>33</sup> Acerca do fato de que o termo *memini* possa não corresponder a uma experiência, mas remeter a uma lembrança literária, ver: G. Conte (*Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, 1985, p. 38-40) e R. Thomas (« *The Old Man Revisited : Virgil., Georg.* 4, 116-148 », *M.D.*, 1992, nota 34, p. 46). R. Thomas evoca o *meminisse* propertiano ao citar a interpretação sugerida por D.O. Ross, que via aí uma alusão a um texto de Galo (*Backgrounds to Augustan Poetry : Gallus elegy and Rome*, p. 83). Creio que as duas remissões não são mutuamente excludentes: Propércio pode fazer uma alusão a uma poesia de Galo sobre uma noite de amor e, ao mesmo tempo, remeter à posição de espectador ocupada por Lucrécio.

<sup>34</sup> Para uma interpretação diferente da remissão a Lucrécio, ver: P.J. Arnold, « A note on Propertius 1, 10, 3 : *jucunda uoluptas* », *C. Q.*, 1997, p. 597-598.

<sup>35</sup> “Mas, posto que tu não tens medo de me conceder, recebe esse presente em retribuição à alegria que tu me permitiste experimentar. Não aprendi somente a calar vossas dores, mas há, em mim, algo maior, meu amigo, que a lealdade” (1, 10, 11-14).

<sup>36</sup> “Posso também cuidar dos tormentos amorosos de outrem quando eles são recentes, não é uma leve medicina a que está em minhas palavras” (1, 10, 17-18)

<sup>37</sup> “como se nisso houvesse um remédio para o nosso furor!” (10, 60)

<sup>38</sup> *Inuentum medicina meum est ... Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis* : “a medicina é invenção minha ...ai de mim: nenhum amor pode ser curado pelas plantas” (*Met.*, 1, 521 ; 523). O mesmo *leitmotif* é retomado no episódio dos amores do deus com Jacinto”; *Nil prosunt artes; erat inmedicabile uulnus*: “sua arte não serve para nada: a ferida era incurável” (*Met.*, 10, 188).

<sup>39</sup> “se tu não conturbas as tuas primeiras feridas com novos golpes e se tu não cuidas quando elas estão recentes, levando para alhures teus passos, sob o efeito de uma Vênus errante” (4, 1070-1071).

<sup>40</sup> “Foi Cíntia que me ensinou tudo que é preciso tentar obter e tudo que é preciso evitar: não é verdadeiro que o Amor não leva a nada” (10, 19-20).

<sup>41</sup> Ver J. Fabre-Serris, « Tibulle 1, 4 : l'élégie et la tradition poétique du discours didactique », *Dictynna* 1, pp. 29-43.

<sup>42</sup> “Para mim, lento de espírito, o Amor não tem no espírito nenhuma técnica” (1, 1,17).

<sup>43</sup> “Poderá ficar feliz com uma única amiga aquele que, de coração vazio de amor, jamais será livre” (1, 10, 29-30).

<sup>44</sup> “Estavas seguro de si, ao passo que aumentavas tua reputação pela ação das moças enganadas” (1, 13, 5-6)

<sup>45</sup> A elegia 1, 20, de Propércio, endereçada a Galo, evoca precisamente seu amor por um *puer*.

<sup>46</sup> “Eu te vi, com o pescoço completamente enlaçado, languescer e chorar, com as mãos que a envolviam, e desejar – é o desejo que experimentavam tuas palavras – abandonar tua alma” (15-18).

<sup>47</sup> Essa união é evocada novamente nas elegias 2, 14 e 2, 15, que evocam noites de amor. Nos dois textos, o amante evoca como referente à sua felicidade o estado divino (2,14, 9-10 e 2,15, 39-40), uma comparação que dá à concepção epicurista da existência dos deuses um correspondente inesperado.

<sup>48</sup> Alguns críticos propuseram considerar essas *alternae uoces* como uma alusão a uma prática de Galo do canto amebou, uma interpretação sedutora, que não me parece incompatível com a análise que eu proponho (ver: J. O'Hara, « The new Gallus and the *alternae uoces* of Propertius », *C. Q.*, 1989, p. 561-562 ; A Sharrock, « *Alternae uoces*. again », *C. Q.*, 1990, p. 570-571). Não estou convencida, contudo, pelo comentário que M. Pincus faz da elegia 1, 10 no « Propertius's Gallus and the Erotics of Influence », *Arethusa*, 2004, pp. 165-196.

<sup>49</sup> Evidentemente a noite de amor não implica numa conseqüente ligação. O poeta elegíaco deplora periodicamente a inconstância e a infidelidade da mulher amada, inerente à prática de um gênero que supõe a alternância entre êxitos e revezes.

<sup>50</sup> “A noite estava no seu começo (é mesmo um prazer recordar disso), quando eu transpunha, sob o efeito do amor, as portas paternas” (18, 55-56).

<sup>51</sup> Ver *P. Ovidii Nasonis, Heroidum epistulae XVIII-XIX, Leander Heroni, Hero Leandri*, a cura di Gianpiero Rosati, Firenze, 1996, p. 77-78

<sup>52</sup> “Era noite e sobre a terra o sono possuía os seres vivos”

<sup>53</sup> “Era noite e, sobre a extensão da terra, os corpos cansados provavam um sono prazeroso”.

<sup>54</sup> “Era noite e, sobre a extensão de toda a terra, os seres vivos cansados, a raça das aves e das manadas eram possuídas por um profundo sono”.

<sup>55</sup> Ver: H. Tränkle, *Die Sprachkunst des Properz und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, 1960, Wiesbaden, p. 24.

<sup>56</sup> “A lua normalmente me oferecia, quando eu partia, uma luz tremulante, como uma companhia obsequiosa ao longo do meu caminho” (18, 59-60).

<sup>57</sup> “O resto é conhecido da noite, de nós, da torre que é nossa cúmplice e da luz que mostra o caminho através das vagas. Não é possível enumerar as alegrias dessa noite mais do que as algas do mar do Helesponto” (18, 105-106).

<sup>58</sup> “O prazer e as carícias, diz-se, adoçaram esses espíritos selvagens” (2, 477)

<sup>59</sup> “Às portas fechadas do quarto, pára, minha Musa” (2,704)

<sup>60</sup> “choros, murmúrios que suscitam o amor, gemidos, palavras adaptadas ao jogo erótico” (2, 723-724).

<sup>61</sup> “A plenitude do prazer é esperada quando, vencidos igualmente, a mulher e o homem jazem deitados” (2, 727-728)

<sup>62</sup> “É o próprio medo que lhe dá um valor maior do que seu corpo. Isso pode causar indignação: uma volúpia interdita apraz” (*Am.*, 3, 4, 30-31).

<sup>63</sup> “Quando a situação está segura, a volúpia que dela se obtém é menor” (*A.A.*, 3, 603).

<sup>64</sup> “Mas por que desistes, quando encontras novos encantos para a volúpia?” (*A.A.*, 1, 347).

<sup>65</sup> “*Nada agrada mais do que aquilo que é vergonhoso: cada um se importa com seu próprio prazer; freqüentemente esse prazer provém dos encantos do sofrimento do outro*” (*AA.*, 1, 747-748).

<sup>66</sup> “Ao passo que ele se debate, ela o detém e arranca-lhe beijos em brava luta; colocando sua mão por baixo, ela toca, sem se importar com o que ele acha, seu peito e ela enlaça o jovem homem por aqui e por ali” (*Met.*, 4, 358-360).

<sup>67</sup> “de fato, os corpos mesclados dos dois estão unidos e um aspecto os recobre... desde que seus membros se aproximaram em um abraço tenaz, eles não mais dois, mas uma forma dupla” (4,373-374; 377-378)

<sup>68</sup> Ver J. Fabre-Serris, “Jeux de modèle dans l’alexandrinisme romain: les hommages à Gallus dans la *Bucolique* X et l’*élégie* I, 20 de Propertius et ses échos galliens”, *R.E.L.*, 1996, pp.124-137.

# ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEMÁTICA ERÓTICA NAS ELEGIAS DE TIBULO

João Batista Toledo Prado

---

## RESUMO

Partindo de consagradas posições da crítica tradicional sobre o tema da elegia erótica romana, o objetivo deste artigo é fazer uma revisão das idéias mais importantes – sobretudo as de Paul Veyne (1987) – acerca do tratamento a que devem ser submetidos os objetos da paixão do eu-poético, nas elegias amorosas do poeta romano Tibulo (séc. I a.C.), ao mesmo tempo em que se sublinham e enfatizam certas características pelas quais se pode conceber a produção elegíaca do poeta de Gábia como inovadora no desenvolvimento daquele gênero poético, tal como a concepção de não apenas um único, porém três objetos amorosos – Délia, Márato e Nêmesis – bem como uma certa neutralização de verbos de ação, em cenas narradas de modo quase independente.

**Palavras-Chave:** Tibulo; elegias eróticas; Délia; Márato; Nêmesis; neutralização narrativa.

O ponto de partida deste texto é a constatação de que mesmo uma leitura superficial das elegias de Tibulo já basta para mostrar que o poeta se ocupou, sobretudo, do tema do amor. Quase todos os poemas, quando não ocorre serem dedicados na íntegra à celebração de uma de suas paixões, são, ao menos indiretamente, relacionados ao tema.

De fato, Tibulo nomeia três paixões: Délia, Márato e Nêmesis. Boa parte do esforço da crítica sempre consistiu em, ao longo do tempo e mesmo em dias mais recentes (cf. HOLLEMAN, 1969: 575-82), tentar “identificar” os objetos da paixão do poeta, adotando o *parti pris* de que se trataria de seres históricos. O mesmo procedimento foi em geral, adotado quanto às amadas de Catulo e Propércio, i. e., Lésbia e Cíntia, respectivamente. A amada de Ovídio, Corina, entretanto, foi considerada uma personagem de ficção, dado o modo como aquele poeta organizou os poemas a ela dedicados: ao fazê-lo, adotou uma forma que permite acompanhar as experiências narradas como um romance, no moderno sentido que o termo assume.

Não há qualquer razão factual para não supor que as amadas mencionadas por Tibulo (ou por Propércio ou por Ovídio) dêem lugar aos pseudônimos de mulheres reais e que as situações descritas fossem a expressão de uma sinceridade pungente, embora também seja correto afirmar que não as há para não supor o contrário, e é eloqüente o depoimento pessoal de Veyne a respeito dessa questão:

Eu era jovem professor e o programa de agregação me levava a explicar Tibulo; li-o, consultei tudo o que pude da bibliografia e comecei a comentar uma de suas elegias e a analisar a alma do poeta no curso. E eis que, à medida que a hora passava, um mal-estar tomava conta de mim ao ouvir o som de minhas próprias palavras: como não se tinha visto que o rei estava nu e que tudo o que eu repetia, depois de tantos outros, sobre nosso poeta caía por terra? Em seus ternos e apaixonados versos, é difícil pensar que o poeta não é sincero, mas não menos difícil não suspeitar que ele está representando; os detalhes são freqüentemente verdadeiros e o conjunto soa como falso. (VEYNE, 1985:12)

A hipótese de um poeta que representa não é estranha numa atualidade que viu nascer, em língua portuguesa, um poeta que universalizou tal idéia com o célebre “O poeta é um fingidor” (em *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa).

Por essa razão, não há hoje como prescindir de um recuo mínimo necessário – ditado quer pela razão convencional quer pelo rigor acadêmico – que leva, pelo menos, a desconfiar de que as referências nominais a amadas e amados se trate de criação literária. Em função disso, é apenas sensato aceitar como hipótese de trabalho a definição que o mesmo Veyne (1987:74) dá de elegia: “[...] é uma poesia pseudo-autobiográfica onde o poeta é conivente com seus leitores à custa de seu próprio Ego”. Em função disso, doravante, designar-se-á aqui o enunciador do poema por *eu-poético* ou simplesmente *narrador*.

Os objetos a que Tibulo endereça sua paixão representam por si uma inovação no gênero, i. e., o tema de um narrador apaixonado, escravizado pelo amor de uma domina – o *seruitium amoris* – era já um expediente da poesia alexandrina, mas em Tibulo não se vê uma senhora única, e, sim, duas, ou, ainda, duas *dominae* (Délia e Nêmesis) e um *dominus* (Márato); a inovação consiste, portanto, em um desvio da norma, uma vez que “a prática tibuliana de escrever sobre duas *dominae*, Délia e Nêmesis, parece contrária a essa herança histórica, como uma anomalia e uma contradição em relação às tradições do tema da *domina*” (BACA, 1968:51)<sup>1</sup>.

Antes de fazer outras considerações acerca das *personae* amadas por Tibulo, outro aspecto digno de menção é o tratamento do amor nas elegias dos poetas latinos, em geral, e em Tibulo, em particular: o tratamento dispensado às divindades do amor na literatura grega era marcial na origem, recebendo epítetos épicos muito comuns para elevar a dignidade dos guerreiros cantados em poesia ou a do próprio deus da guerra; Tibulo, entretanto, é o primeiro elegíaco a alçar o deus Amor à posição de um completo general, atribuindo-lhe, até, seus próprios estandartes, como se vê em 2, 6, 5 ss. (cf. MURGATROYD, 1975: 68 ss.)

## DÉLIA

Tradicionalmente, consideram-se os poemas I, 1, 2, 3, 5, e 6 como peças dedicadas a Délia e o conjunto é chamado de *ciclo deliano* ou de *o romance de Délia* (cf., p. ex., GRIMAL, 1958: 131-41), ainda que a figura de Délia não apareça explicitamente ou na mesma proporção de versos em todas elas.

O comportamento de Délia é o do amor venal, embora não se possa ir longe demais nas considerações a respeito de sua posição social (como o fez, p. ex., TRACY, 1976: 575 ss., quando afirmou que tanto Délia quanto Cíntia pertenciam à classe das meretrizes), devido às complexas relações das romanas com o dinheiro na época de Augusto. Não obstante a precipitação de Tracy, o mesmo autor analisa apropriadamente a relação de Tibulo (e também a de Propércio) com suas senhoras, dizendo, entre outras coisas, que “[...] não se pensa em casamento entre elas”<sup>2</sup> e que “Elas são apresentadas como companheiras de seus amantes: seu papel não é meramente sexual. O relacionamento é entre iguais (*inter pares*) e caracteriza-se mais pelo amor que pela uoluptas”<sup>3</sup> (TRACY, 1976: 575-576).

O poema I, 1 apresenta o que mais se aproxima de um programa literário na obra de Tibulo, visto que os temas aí incluídos são recorrentes em outras elegias. Essa peça chegou mesmo a ser considerada uma introdução aos poemas subseqüentes, particularmente nos trabalhos que buscam identificar uma estrutura simbólica para a obra de Tibulo (cf. esp. LITTLEWOOD, 1970: 663 ss.).

A elegia começa com um dos grandes tópicos poéticos em Tibulo: o desprezo pelo acúmulo de riquezas, que vai determinar, segundo o poeta, a ganância e a venalidade amorosa. Os versos iniciais são um motivo para o repúdio à guerra e à atividade lucrativa e, ao mesmo tempo, para um



elogio da vida simples do campo (cf. v. 5: *me mea paupertas uita traducat inerti*, “quanto a mim, minha pobreza me leve por uma vida tranqüila”). Já se especulou muito sobre o verdadeiro sentimento tibuliano em relação à vida no campo (cf. esp. FISCHER, 1970: 767 ss.; LEE 1974: 100 ss.), mas o certo é que o modo como o elogio é feito, no poema I, 1 e daí em diante, caracterizam um ideal de vida idílico, que congrega, por um lado, a vida rural, simples, despojada de riquezas e plena de um duro trabalho com a terra para prover o sustento e, por outro, o amor livre, isento de ganância, que se oferece gratuitamente. No entanto, o amor é proporcionado por Délia, mulher casada, e, como observa Cairns (1975: 89 ss.), o fazendeiro típico da poesia pastoral (nas *Geórgicas* de Virgílio e no *Epodo 2* de Horácio, por exemplo) é um homem sóbrio, fiel à esposa, que não procura aventuras extra-conjugais. O narrador de I, 1 quer ser um fazendeiro, mas na companhia de sua *domina*; isto representa uma adaptação do tema bucólico às necessidades da elegia erótica e, portanto, mais uma contribuição tibuliana ao gênero.

Messala é nomeado no verso 53, de forma que o narrador abre espaço para o poema I, 7, em que o triunfo do general e seu aniversário são celebrados ao mesmo tempo. O *eu-poético* declara que a guerra convém a Messala, embora sua opção pessoal seja a de viver como um camponês, e explica que sua devoção não é à guerra mas ao amor, pois uma senhora o prende com grilhões e ele se posta diante de sua porta na esperança de vê-la; esse é o tema do *paraklausithyron*, a porta fechada aos apelos do amante, também muito recorrente em Tibulo.

Délia é indiferente apesar dos esforços do *eu-poético*, e o narrador a ameaça com a imagem da morte que sobrevirá em breve, instando para que ela ceda ao amor enquanto é tempo, ou seja, enquanto ambos ainda são jovens (v. 73: *Nunc leuis est tractanda Venus [...]*, “Agora é preciso lidar com uma Vênus suave [...]”). É possível ver aqui, sem dúvida, um ponto de contato com Horácio e a filosofia epicurista do *carpe diem*.

No poema I, 2, o narrador encontra-se perdidamente apaixonado e em meio a uma crise amorosa: ele quer afogar suas mágoas com o vinho (vv. 1-4); em seguida, roga uma maldição à porta fechada (vv. 5-14) e pede a Délia que burle a guarda e a porta para vir ao seu encontro, descrevendo estratégias com que superar os obstáculos (vv. 15-40). Mesmo que alguém a tenha visto caminhar pela cidade à noite e conte ao marido dela, este não acreditará, porque uma bruxa assim disse ao narrador, que passa

a descrever o imenso poder da feiticeira (vv. 41-54); a bruxa preparou-lhe um encanto que impede ao marido enxergar o amoroso rival, mesmo que ele esteja deitado na cama com Délia, mas – um toque de humor na retórica amorosa de Tibulo – o encanto só funciona para o narrador do poema (vv. 55-58); com essa advertência tenta garantir de Délia alguma exclusividade, o que torna admissível a hipótese de ela ter ou poder vir a ter outros amantes. O narrador ironiza a magia, dizendo que a bruxa também lhe disse poder “curar” o amor que ele sentia e, no entanto, ele ainda está preso aos grilhões de Délia (vv. 59-64); segue-se um novo elogio do campo e condenação da guerra e dos saques (vv. 65-78). Entretanto, o narrador lamenta sua condição de apaixonado não-correspondido e diz que não se recusaria a qualquer castigo para expiar sua culpa, acaso ele tenha alguma, pois atribui seus tormentos ao castigo de uma Vênus ofendida; dizendo tais coisas, adverte quem dele se ri, porque um dia os castigos podem voltar-se contra tal pessoa (vv. 79-98).

O poema I, 3 principia por um lamento dirigido a Messala, em que o narrador, que está enfermo na estrangeira ilha de Feácia, onde uma vez já esteve o lendário Ulisses (*Odisséia* 6, 8, 204-205 e 7, 24-25), declara que não poderá acompanhar seu patrono “pelas águas do Mar Egeu” (v. 1). Mills (1974: 226 ss.) interpretou a estada forçada na Feácia como a morte para um narrador que se vê separado de Messala, de sua vida ideal no campo e, sobretudo, de Délia e propõe, para comprová-lo, que a personificação da ilha (v. 3: *Me tenet [...] Phaeacia, “A Feácia me retém [...]”*) está em paralelo com a personificação da própria morte (v. 4 e 5). O narrador evoca as imagens de sua mãe, irmã e Délia ausentes, de forma que, se morrer, não haverá quem lhe preste convenientemente as homenagens funerárias (vv. 5-10) (cf. Catulo 68, 15); segue-se uma descrição de sua partida de Roma e de como Délia consultou as *sortes* para saber se ele voltaria a salvo (vv. 11-22). Como está doente, ele ironiza a crença de Délia em Ísis, dizendo que de nada adiantou ela tê-lo purificado, mas pede à deusa que o cure, pela fê e culto prestados pela amada (vv. 23-32), pois ele mesmo dirigiu-se-á aos deuses romanos e a seus *penates* (vv. 33-34). Em seguida, o narrador repudia novamente a guerra e seus perigos e enaltece a vida de outrora, quando a ganância não havia ainda compelido os homens a uma vida de saques e perigos (vv. 33-56). Diz ainda que, se morrer, Amor e Vênus, divindades do amor, o conduzirão aos Campos Elíseos, descritos pelo narrador como um lugar de per-

feição e alegria plenas, repleto de danças, cantos e de pessoas entregando-se abertamente ao amor (vv. 57-66); exceção feita ao amor carnal, que faz dos Campos Eliseos um paraíso elegíaco, é interessante notar que o paraíso cristão (pelo menos o da ingênua versão da infância) é também concebido quase que da mesma forma. A descrição dos Campos Eliseos é seguida pela do Tártaro (vv. 67-80), que, segundo Campbell (1973: 155 ss.), é o reverso do paraíso, a segunda e necessária metade do contraste que o narrador estabelece entre o amante e o homem de *negotium* e *militia*. Por fim, o poema se encerra com o desejo de volta a Roma, numa cena cuja descrição serena lembra a lenda da casta Lucrecia (Tito Lívio I, 57), entretanto, a caracterização de Délia em todos os outros poemas é tal que se pode dizer que ela é uma anti-Lucrecia, em nada casta, permissiva e volúvel, o que leva o narrador a estabelecer, a seu critério, um modelo idealizado, que corresponde ao protótipo de virtude romano para a mulher (vv. 81-94).

No poema I, 5 é a separação de Délia que tortura o narrador. O lamento pela dor da paixão não correspondida (vv. 1-8) dá lugar à chantage emocional, com que o narrador tenta convencer Délia a ser-lhe fiel, uma vez que lhe lembra a ocasião em que ela estava doente e ele zelou e fez o que pôde para que sua doença fosse curada, até o ponto de recorrer a ritos mágicos com o auxílio de uma feiticeira (vv. 10-18); mas, diz ele, um outro usufrui agora do resultado de suas preces. Em outras palavras, Délia arranhou um novo amante. Enquanto procurava curá-la, o narrador tinha devaneios, em que se imaginava uma vida calma e harmoniosa no campo, desfrutada na companhia de Délia (vv. 19-36), mas, como diz, esse futuro não veio e, a despeito de suas vãs tentativas de esquecê-la com o vinho ou a companhia de outra mulher (vv. 37-42), continua apaixonado e enfeitiçado pela beleza de Délia e continua sofrendo, ainda mais agora que ela arranhou um amante rico por intermédio de uma alcoviteira, a quem ele deseja um horrível destino (vv. 43-58). No dístico 59-60, o narrador faz uma advertência aos que pretendem conquistar o amor por meio de presentes e, em seguida, discorre, dirigindo-se a Délia, sobre as vantagens de ter um amante pobre (vv. 61-66), que a acompanha por toda parte, abrindo caminho por entre a multidão, como um *stipator* (“guardacostas”). Tem-se, portanto, aqui, uma extensão do tema do *seruitium amoris* (cf. MUSURILLO, 1970: 393 ss.); vantagem que Délia não reconhece, pois, diz ele, seus cantos poéticos são em vão (vv. 67-68). O poema

acaba com uma nova advertência, dessa vez ao novo amante: o narrador exorta-o a aproveitar enquanto pode, pois, da mesma forma como ele foi preterido, o novo amante poderá ter idêntico destino (vv. 69-76).

A última elegia do *ciclo deliano*, a I, 6, é a mais irônica dentre elas, como observa Gaisser (1971: *passim*). O narrador zanga-se com Amor que se diverte com ele e lamenta de uma vez por todas a devassidão de Délia, que se entrega a inúmeros amantes (v. 6: *nescio quem tacita callida nocte fouet*, “já não sei quem a fingida [Délia] acalenta na calada da noite”), menos a ele. O eu-poético dá uma lista dos artifícios com que Délia ilude seu marido para encontrar-se com seus amantes, todos instruídos pelo narrador, que aproveita para dirigir-se ao marido dela, denunciando os truques da esposa, como forma de impedir que ela continue a encontrar-se com seus rivais (vv. 9-22); para garantir que ele será o único a usufruir a companhia de Délia, diz ao marido que o fato de ter-lhe contado os segredos da esposa é o bastante para que ele confie no narrador e faça-o o acólito de Délia (vv. 23-42). Dessa forma, ele afugentará todo aquele que tentar aproximar-se de Délia; Tibulo parodia fórmulas religiosas, nos versos 39-42, quando ordena aos pretendentes que se afastem (v. 39: *procul absitis*, “fícaí bem longe”; v. 42: *stet procul [...] stet procul*, “fique afastado [...] fique afastado [todo aquele que...]”). Esse procedimento constitui um dos recursos da ironia que se faz sentir no poema (cf. GAISSER, 1971: 208). O narrador continua sua retórica da exclusividade que o amor de Délia deve ter em relação a ele, agora invocando a autoridade divina das palavras de uma sacerdotisa de Belona, que diz que pessoa alguma pode aproximar-se de uma moça protegida por Amor (vv. 43-54), o mesmo valendo para a amada do eu-poético, caso queira entregar-se a outro que não a ele só (vv. 55-56); se isso vier a acontecer, o narrador só a perdoará em respeito à mãe de Délia, que facilita os encontros (vv. 57-68); o poema se encerra com juras de amor a Délia e com maldições de uma velhice repleta de privações, rogadas àquela que não foi fiel.

## MÁRATO

Três são as elegias consagradas à celebração do amor a Márato: I, 4, 8 e 9. Dedicar poemas elegíacos ao amor masculino era um *tópos* da poesia alexandrina (cf. LUCK, 1959: 65 ss.).

A paixão homossexual do narrador é exposta em tom muito didático no pequeno ciclo de elegias a Márato, principalmente no poema I 4, o

que leva a crer que Tibulo os escreveu tendo em vista um público-alvo de cortesãos, que se entregavam ao amor galante, tanto a mulheres como a homens, e não se coloca em causa se Tibulo, o ser histórico, teve ou não uma paixão homossexual, da mesma maneira que não vem ao caso saber se Délia e Nêmesis têm contrapartes históricas (ou se elas são um retrato de relacionamentos reais) ou não.

Percebe-se, todavia, que na Roma de Augusto homens e, em menor escala, mulheres se entregavam a paixões de toda espécie, mesmo àquelas interditas pela moral romana, o que em nenhum momento foi o caso do homossexualismo (pelo menos não no ambiente dos cortesãos, ainda que pudesse haver zombarias), tranqüilamente aceito pelos estatutos sociais, desde que não representasse um crime de sedução de menores de nascimento livre (cf. VEYNE, 1983: 109 ss., e também DAREMBERG & SAGLIO, 1929: 85):

No fim da República, a corrupção de costumes era já extrema em Roma, e a licenciosidade das mulheres já ultrapassava a dos homens. Viam-se damas da mais elevada estirpe repudiadas por adultério, ou divorciando-se voluntariamente para entregar-se de modo desenfreado a suas paixões<sup>4</sup>.

A elegia I, 4 é quase uma arte de amar, ou melhor, uma *ars amandi pueri*. O narrador se dirige a Priapo, deus dos jardins representado com um falo ereto descomunal, interrogando-lhe sobre os meios de conquistar um jovem (vv. 1-8); o deus lhe responde em seguida (vv. 9-72), num longo discurso em que expõe os métodos corretos de conquista: nunca confiar nos jovens e insistir sempre até convencê-los a entregarem-se ao amor (vv. 9-20); não hesitar em fazer juras, ainda que falsas, pois os deuses o permitem (vv. 21-26); não esperar demasiado, porque o tempo passa e traz consigo a velhice, quando a conquista já não é possível (vv. 27-38); ceder a todos os caprichos do rapaz, por mais absurdos que sejam (vv. 39-52); quem cumprir o que prescreve o deus atingirá seu objetivo, tornando-se irresistível aos olhos dos moços (vv. 53-56); exortação aos jovens para que não sejam avaros e não desejem riquezas em troca do amor, ao contrário, que eles se comovam com os poemas que lhe são dedicados (vv. 57-72). Terminado o discurso do deus, o narrador reassume a voz para dizer que os amantes devem glorificá-lo pelos conselhos dados e que quem zombar fará parte de seu cortejo no futuro, em reconhecimento à sabedoria de suas palavras (vv. 73-80). A elegia termina com um lamen-

to pela paixão a Márato, que consome o eu-poético sem que este seja correspondido (vv. 81-84).

A elegia I, 8 começa *in medias res*, bem ao gosto de Tibulo, mostrando um eu-poético traído por seu *puer delicatus*, que está apaixonado por uma mulher; o narrador indaga que encantos, que artes mágicas a moça empregou para seduzi-lo (vv. 1-26). Tentando preservar o amante, por quem, afinal, ainda está apaixonado, o narrador pede à moça que não lhe seja esquiva nem lhe peça presentes (vv. 27-40). Ele observa que quando a moça for velha será tarde demais para arrependimentos e exorta-a a usufruir a paixão do jovem no presente (vv. 41-48). Uma vez mais, ele insiste em que ela não repudie Márato, argumentando que o rapaz não tem qualquer doença grave (vv. 49-52); o narrador mostra Márato completamente apaixonado por Foloé (seu nome aparece pela primeira vez no verso 69), porém, apesar de ele conhecer todos os truques do amor para encontrar-se com ela em segredo, evitando o marido, ela recusa-se a recebê-lo (vv. 53-66); o narrador pede ao rapaz que pare de chorar, pois isso estraga sua beleza, e acusa Foloé do crime de orgulho, prevenindo-a de que os deuses castigam os orgulhosos (vv. 67-70) e, por fim, diz a ela que Márato também já foi orgulhoso um dia e um deus vingou-se de sua atitude.

No poema I, 9, o último dedicado a Márato, vê-se o fim da ligação entre ele e o narrador, pois o jovem apaixonou-se por um velho rico e desiste do relacionamento que mantinha com o narrador. No início da elegia, o narrador endereça ao jovem um doloroso lamento, porque Márato o abandonou, mas, ainda assim, pede aos deuses que não castiguem o rapaz, pois ele é belo e é permitido aos belos ofender as divindades pelo menos uma vez (vv. 1-6); o narrador fala do mal representado pela ganância em seu tempo e diz que Márato rendeu-se à paixão por causa de presentes (vv. 7-12); agora, o eu-poético sofrerá ao ver a beleza do rapaz consumir-se na viagem que fará em companhia de seu novo amante, atribuindo mais uma vez a culpa ao gosto generalizado por riquezas (vv. 13-22). O narrador diz a seu jovem amante que de nada adianta tentar ocultar seus novos amores, pois há um deus que protege o amor e ordena aos traidores que falem enquanto dormem, revelando seus segredos (vv. 23-28); fala também das antigas juras de amor que o jovem havia feito e das lágrimas derramadas naquelas ocasiões (vv. 29-38); lembra-o de sua outra traição, com Foloé, que o próprio narrador favoreceu, facilitando

os encontros, por muito amar o jovem (vv. 39-46); menciona os poemas que escrevia em louvor do rapaz, desejando que eles fossem destruídos agora (vv. 47-50). Amargurado, o eu-poético manda que se afaste todo aquele que vende o amor e roga inúmeras maldições, todas na forma de alguma traição – principalmente a da esposa – ao velho que roubou dele o querido Márato, prometendo riquezas em troca (vv. 51-74); lamenta-se novamente da traição venal de Márato (vv. 75-78) e diz que o jovem chorará quando outro amante tomar seu lugar no coração do narrador (v. 80: *et geret in regno regna superba tuo*, “e [um outro rapaz] fizer um esplêndido reinado no teu antigo reino”), ocasião em que será a vez do eu-poético rir e comemorar o infortúnio alheio (vv. 79-84).

## NÊMESIS

As elegias a Nêmesis pertencem todas ao livro II: II, 3, 4 e 5.

A nova paixão de Tibulo é ainda mais permissiva, cruel e gananciosa que Délia e, como observa Luck (1959:67), “Ela é um exemplo típico da cortesã fria e egoísta; ela é ainda mais infiel que Délia. Seu relacionamento com o poeta é um breve, violento e sensual capriccio. Por tal razão, ele tem, talvez, maior vivacidade que o romance de Délia”<sup>5</sup>. Como já foi dito, não vem ao caso indagar pela consistência histórica de uma mulher real, uma típica cortesã dos tempos de Augusto; nem mesmo importa saber se a personagem a que Tibulo se refere é mesmo uma cortesã: mesmo se se tratasse de uma das matronas “liberais” da Roma de Augusto, seu comportamento e sua personalidade são próprios de uma cortesã, ou, melhor, de uma daquelas personagens que se moviam na meialuz do *démi-monde* proposto pelo já citado Paul Veyne.

Uma questão importante aqui é determinar como e por que Tibulo, representante legítimo dos líricos elegíacos latinos, se ocupou de um mundo especial, um *démi-monde*, cujas particularidades não cessam de surpreender, e que efeitos de sentido conseguiu produzir nas elegias mais representativas daquele mundo: as elegias a Nêmesis.

A respeito do fascínio que o mundo galante das cortesãs contemporâneas de Plauto exercia sobre a sociedade, Catherine Salles (1987: 184) escreve:

O mundo do prazer, apesar da brutalidade e da aspereza de suas leis, continua a ser o mundo do bizarro, do que causa impacto: em suma, aos olhos

de muitos, o mundo do irreal. Há um violento contraste entre a realidade que esse mundo oculta e os artifícios que exhibe.

Embora o que vale para a cidade ainda não muito distante de um passado rude, que era a Roma dos tempos de Plauto, possa não valer para os séculos que se lhe seguiram, parece lógico supor que os poetas da época de Augusto também se interessassem por essa faixa da população, pois o mundo de “desviantes”, o *démi-monde* a que se refere Veyne, de comportamentos e regras próprias, possui várias características do mundo das cortesãs de Plauto, sobretudo a exacerbada venalidade. Catherine Salles refere-se diretamente ao mundo das escravas libertas, quando menciona as cortesãs do tempo de Plauto. O caso das amadas de Tibulo, como se disse, é outro; no entanto, se é certo que o meio das cortesãs romanas impressionava os artistas, é certo também que as atenções deles recaíram sobre esse meio particularíssimo que existiu nos tempos de Augusto: tendo suas sensibilidades poéticas exaltadas pelo impacto dos contrastes intensos e multiformes daquele meio, não poderia ser outro o cenário em que deveria passar-se a maior parte de seus *dramas* amorosos.

Nêmesis, a quem Tibulo dedica três elegias do livro II, devia ser uma personagem inspirada não em uma única, mas em várias personalidades (cf. VEYNE, 1985: 215), que decerto povoavam esse amplo mosaico do mundo galante romano. Por essa razão, não há muito sentido em se dizer que as elegias são dedicadas a esta ou àquela pessoa, visto que não o são de fato; a não ser que se compreendam tais entes como feitos de matéria própria dos sonhos e projeções dos poetas, e que adquirem existência no mundo das palavras, sons e ritmos de uma poesia que não nasceria senão por força de uma aguda consciência lírica.

Essas idéias costumam ser associadas, de hábito, a seu defensor mais famoso, que é Paul Veyne, mas posições semelhantes já haviam sido defendidas antes dele, pelo menos por A. R. Baca (1968: 49-56), num artigo sobre o papel de Délia e Nêmesis nas poesias de Tibulo, em que cita, por sua vez, outros autores que assim pensaram.

O que interessa nos poemas a Nêmesis é ver as críticas do poeta à excessiva venalidade que impregnava todas as coisas, todos os meios, todas as relações e até mesmo o amor. As imagens que emprega para isso, responsáveis pela construção do sentimento poético do texto, são, no mínimo, curiosas e inquietantes, porque, à primeira vista, parecem contra-



dizer os ideais elegíacos e o projeto de restauração de Augusto (cf. LYNE, 1989: 166 ss.).

Na elegia II,3, por exemplo, o poeta compõe uma cena campestre que nada tem do *locus amoenus* bucólico (cf. WHITAKER, 1979: 137 ss.), pois o que ele descreve são as agruras do trabalho nos campos: a necessidade do vigor físico para trabalhar com as ferramentas apropriadas, o convívio diário com os bois, o sol que queima os membros e as bolhas nas mãos (vv. 5-10) são conseqüências penosas e desagradáveis das atividades rurais e, portanto, demasiado realistas para quem cantava o sonho de uma harmoniosa vida de camponês. Outra imagem sugestiva que ele emprega é a de Apolo apascentando os rebanhos de Admeto (vv. 11-32), em que se vê como a vida no campo pode ser humilhante e indigna; que outra constatação se pode fazer ao ler a passagem em que a irmã de Apolo enrubesce-se quando vê seu irmão submetendo-se a essa classe de trabalhos? Essa visão do campo, muito diferente da que se encontra no livro I, continua na passagem em que ele amaldiçoa os frutos da terra e as searas (vv. 61-66), e conclui tristemente numa associação entre o trabalho rural e as correntes da escravidão (vv. 79 e 80).

O poema II,4 traz um outro tipo de aparente transgressão aos ideais elegíacos; ali se vêem os deuses da poesia lírica e os deuses familiares sendo renegados pelo poeta. Tanto Apolo como as Musas falham na tentativa de conquistar a amada e o eu-poético renega-os, assim como a Vênus, a própria deusa do amor, tão cara a todos os líricos e elegíacos (v. 11; 15-26). A deusa do amor, aliás, não é somente afastada pelo poeta, mas é também o alvo de uma ação sacrílega, porque, uma vez que Nêmesis deseja presentes e Vênus não facilita as coisas para o amante desesperado, este irá roubar as oferendas suspensas nos altares da deusa para ofertar à amada. Outras culpas cabem aos deuses nesse poema, como por exemplo terem concedido beleza às avaras (v. 35 e 6), mas a “heresia” maior de Tibulo encontra-se na passagem a seguir:

quin etiam sedes iubeat [si uendere auitas,	além disso, se ela me ordena [vender as moradas ancestrais,
ite sub imperium [sub titulumque, Lares	ide, sob sua vontade suprema e [sob o anúncio de venda, ó Lares!
(II, 4, 53-54)	

Não só o campo ancestral (*sedes auitas*) é aqui alvo de uma nova investida contra a religião do Estado, mas também contra a religião familiar, representada pela venda dos Lares junto com a propriedade. Para avaliar a extensão e a gravidade dessa heresia, basta lembrar que a casa era o foco do culto aos antepassados (*manes*) e o núcleo em torno do qual se originava e se sustentava a estrutura familiar (sobre a importância da divindade Lar, cf. COULANGES, 1958: 143-144, v. I) e esta, por sua vez, era a base do Estado romano e, portanto, objeto das preocupações do projeto das reformas éticas e morais de Augusto.

Na última das três elegias consagradas a Nêmesis, a II,6, encontram-se vários temas que se mesclam, alguns reiterando a crítica à vida nos campos e amaldiçoando os deuses, outros desenvolvendo motivos de inspiração tipicamente alexandrina, como é o caso do já aludido *paraklausithyron*, o tema da porta da casa da amante, fechada a toda e qualquer tentativa de abordagem do poeta (vv. 12-4). Vêem-se, assim, Amor e Esperança sendo repelidos pelo poeta (vv. 15-28); os versos que tratam da Esperança, em particular, retratam-na como uma deusa extremamente enganadora, que ilude seus devotos com falsas promessas; tem-se, aqui, de novo uma visão nada reconfortante do campo, pois, como ilustração das artimanhas de Esperança, ele evoca o camponês que, animado pela deusa, confia as sementes à terra que as devolve com grande usura (vv. 22: *semina quae magno fenore reddat ager*, “[Esperança confia] as sementes [aos sulcos abertos] para que a terra as devolva com grande usura”). Há também uma tentativa de chantagem emocional, através da imagem da irmã morta de Nêmesis (vv. 29-39), a quem o poeta diz adorar como uma deusa (v. 31: *Illa mihi sancta est*, “Para mim, ela é sagrada”), pois, diz o narrador, essa irmã não desejaria o sofrimento de seu vassalo. Na última passagem, aparece outro tema recorrente na poesia Alexandrina – a maldição endereçada à *lena* ou alcoviteira – que a elegia latina diversificou e enriqueceu com uma profusão de fórmulas e maneiras de repudiar essa profissão odiada pelos romanos (vv. 43-54).

O novo posicionamento de Tibulo em relação à vida no campo e à religião, tanto a doméstica como a do Estado, parece atentar contra o ideário elegíaco e o projeto de reformas sociais e morais de Otaviano. Mas, como já se disse, isso ocorre somente à primeira vista, pois o que está em jogo é a denúncia e a crítica de um comportamento venal exacerbado, que leva a uma espécie de escravidão dos homens ao valor pecuniário de todas as coisas, inclusive da relação amorosa.

Faz muito sentido que o poeta utilizasse a imagem da corrupção dos seus próprios ideais para mostrar a que ponto a venalidade pode levar uma pessoa, nesse caso, tanto a que se vende como a que quer comprar. O eu-poético de Tibulo coloca-se na posição de quem cedeu às tentações e exigências dessa espécie de amor que exige “ouro” e não reciprocidade de sentimentos em troca de seus favores. Ouro aqui se traduz por presentes, dinheiro, favores e obrigações sociais de toda espécie; sem ele, nenhum deus ou deusa propiciadora da poesia pode ajudar, afinal, como assevera o eu-poético, *illius est nobis lege colendus amor*, i. e., “devemos cultivar o amor conforme a lei dela [da *domina*]” (II, 4, 52).

Viu-se como a sociedade romana à época de Tibulo era venal em todos os sentidos e, além disso, admitia uma vasta gama de relacionamentos amorosos que, por lei, eram considerados escandalosos e proibidos. Paul Veyne (1985:134) afirma que “em Roma, todo rico fazia comércio de tudo, todo senador emprestava a juros altos, (...). Esta onipresença multiforme do ganho substituiu a ausência de uma classe burguesa. O círculo das damas, ávidas por presentes, enquanto os homens corriam atrás dos dotes”. Pode-se, no mais, suspeitar também que esses presentes possuíam um valor maior do que o pecuniário, um valor emblemático aos olhos das romanas, que se traduziria em prestígio no seu meio social.

Não é sem razão que se encontram denúncias, acerca desse comportamento romano sempre predisposto às relações comerciais em qualquer nível, em fontes um pouco mais objetivas que a poesia; é o caso de Salústio, por exemplo, [...] *in ipso maxumam uirtutem, Romae omnia uenalia esse*, ou seja, “e a suprema virtude reside exatamente nisso: em que tudo está à venda em Roma.” (*Bellum Iugurthinum*, VIII, 1).

Todas as imagens e opiniões de Tibulo, nessas elegias, colaboram para a crítica da venalidade e são desencadeadas por um motivo poético muito comum e conhecido dos alexandrinos: o *seruitium amoris*. Esse tema é redimensionado para atender aos propósitos do poeta de Délia, que, assim fazendo, não contradisse seus antigos ideais, antes deu mais uma contribuição para o enriquecimento da experiência elegíaca amorosa em Roma.

Outro problema que se deve levantar é o aspecto lírico das composições elegíacas; de fato, a questão parece envolver toda a produção conhecida dos elegíacos romanos, e sua pertinência, aqui, sustenta-se pelo fato de que se está tratando de um *ciclo* de elegias, assim chamado por-

que, sem dúvida, os comentaristas viram naquelas peças um conjunto encadeado pelo que se poderia chamar de uma *linha narrativa*.

Para que haja narrativa de qualquer espécie, são necessárias algumas condições. Uma delas é a presença clara de um desenvolvimento no tempo e no espaço do texto, que lhe confere o estatuto de *drama*. Tal estatuto é obtido por meio do emprego dos verbos de ação, num contexto que de fato extraia deles seu potencial dramático. A elegia, ou melhor dizendo, os poemas líricos, não têm esse estatuto, porque não contêm, por paradoxal que possa parecer, verbos de ação que, de fato, desempenhem ações: basta olhar, a título de exemplo, para qualquer dos poemas a Nêmesis e se verá logo que o que se pode conceber ali como *linha narrativa* é por demais tênue e fragmentada e, portanto, não constitui um drama no sentido exato da palavra.

O poema II,6, por exemplo, abre-se com as indagações do poeta a respeito da atitude do deus Amor diante da guerra (vv. 1-4). Fazendo uma tradução livre dos verbos latinos que lá aparecem<sup>6</sup>, encontrar-se-ão os verbos *partir*, *acontecer*, *ser*, *levar*, *conduzir* e *querer*. Exceção feita aos verbos *ser*, *acontecer* e *querer*, todos são verbos de ação. Entretanto, esse quadro inicial não se desenvolve do modo como seria de se esperar; não há prosseguimento narrativo; é um tipo de *non sequitur* do narrado; os verbos de ação apontados dotam a cena de um movimento mínimo, suficiente apenas para que se possa visualizar a situação proposta, como se se tratasse de descrever uma pintura. Em II, 6, lê-se uma série de situações, um conjunto de estados sucessivos, com os verbos de movimento “descompassados”, porque isolados em contextos que se tocam apenas levemente.

Para efeito de cotejo da situação descrita, sob a perspectiva do seguimento aparentemente narrativo do poema II, 6, podem-se dividir seus episódios como segue:

Versos	Situação descrita
1-4:	Macro apaixonado: Amor o acompanhará na guerra?
5 e 6	Exortação ao deus para que os guerreiros prefiram ócios de Amor.
7-10	O eu-poético também irá à guerra, se Amor preferir os soldados.
11-14	O poeta não consegue evitar a porta de sua amante.
15-18:	O poeta deseja ver quebradas as flechas de Amor.

19-28:	Esperança engana quem nela confia: camponeses, pássaros, peixes, escravos e também o eu-poético.
29-40:	O poeta invoca em seu socorro a imagem da irmã de Nêmesis, morta prematuramente, quando caiu de uma janela.
<b>Versos</b>	<b>Situação descrita</b>
41-43:	Lamentação do eu-poético: sua amada não chora por ele.
43-54:	Descrição das perfídias a que ele é submetido pela alcoviteira Frina (ou Friné).

Essa divisão é algo aleatória e pretende apenas mostrar a multiplicidade dos quadros descritos, todos relacionados de alguma forma ao tema da paixão não-correspondida do poeta, mas, mesmo assim, congelados dentro de seus limites “narrativos”. É dessa forma que a poesia lírica opera a neutralização dos verbos de ação, de tal forma que, embora apareçam com muita frequência nos poemas, são despojados do dinamismo que têm em potencial, e paralisados dentro dos estreitos limites das seqüências descritivas. As bruscas mudanças de foco narrativo – mais uma característica dos poemas elegíacos latinos – são uma evidência inequívoca do que se está querendo dizer.

Dessa forma, o que se constata no poema II,6 pode ser constatado também nos outros dois poemas a Nêmesis, bem como em qualquer peça elegíaca e, de fato, também em qualquer peça lírica que se queira examinar, pois, no *lirismo* (emprega-se, aqui, o termo, em sua acepção de máxima abrangência), não há verdadeiros predicados de ação, sem o que não há drama – e, sem drama, não existe narrativa. No lirismo, os verbos de ação são meramente representativos do drama sonhado. Como acontece com a música produzida pelo instrumento que empresta seu nome ao gênero – a lira – a realidade do lirismo não é concluída, mas só suavemente delineada sobre uma superfície de expressão sempre mutável, que vai moldando e dando contornos a essas cenas, que são como nuvens: um mesmo conjunto dá origem a formas diversas, sempre evanescentes, sempre mutáveis, sempre prenhes de sugestões e sentidos imaginados.

#### ABSTRACT

Based on some celebrated positions of traditional criticism on Roman love elegies, the aim of this paper is to review the most important ideas – mainly Paul Veyne’s (1987) – concerning the treatment to be given to

the objects of passion of the poetic self in the Roman poet Tibullus' love elegies (1st century BC). Besides, in order to allow the elegiac production of the poet of Gabia to be considered innovative in the development of that poetic gender, this paper intends to underline and emphasize certain characteristics such as the conception of not just one, but three love objects – Delia, Marathus and Nemesis – as well as a certain neutralization of action verbs in scenes narrated in an almost independent way.

**Key words:** Tibullus; erotic elegies; Delia; Marathus; Nemesis; narrative neutralizations.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Tibullus' practice of writing of two dominae, Delia and Nemesis, appears against this background as an anomaly and contradiction to the traditions of the domina theme.*

<sup>2</sup> [...] *there is no thought of marriage between them and their lovers.*

<sup>3</sup> *They are presented as companions to their lovers: their role is not merely sexual. The relationship is between equals (inter pares) and is characterized by amor rather than uoluptas<sup>7</sup>.*

<sup>4</sup> *A la fin de la République, la corruption des moeurs était déjà extrême à Rome, et la licence des femmes dépassait celle des hommes. On voyait les dames du plus haut rang répudiées pour cause d'adultère, ou divorçant volontairement pour se livrer sans frein à leurs passions.*

<sup>5</sup> *She tipifies the cold selfish courtesan; she is even less faithful than Delia. Her relationship with the poet is a brief, violent and sensual capriccio. For this reason it has, perhaps, more vividness than the Delia-romance.*

<sup>6</sup> As traduções completas podem ser encontradas em PRADO, 1990.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACA, A. R. The role of Delia and Nemesis in the *Corpus Tibullianum*. *Emerita* 36, 1968, p. 49-56.

CAIRNS, F. Horace, Epode 2, Tibullus I,1 and rhetorical praise of the countryside. *Museum Philologum Londiniense* 1, 1975, p. 79-98.

CAMPBELL, C. Tibullus: elegy I.3. *Yale Classical Studies* 23, 1973, p. 147-53.

COULANGES, F. *A Cidade antiga*. Trad. de Fernando de Aguiar. Lisboa: Livraria Clássica, 1957, v 1.

DAREMBERG & SAGLIO. *Dictionnaire des antiquités grecques et latines*. Paris, Hachette, 1877-1918.

- FISCHER, J. M. The structure of Tibullus' first elegy. *Latomus* 29, 1970, p. 764-73.
- GAISSER, J. H. Structure and tone in Tibullus I, 6. *American Journal of Philology* 92, 1971, p. 202-16.
- GRIMAL, P. Le roman de Délie et le premier livre des élégies de Tibulle. *Revue des Études Anciennes* 60, 1958, p. 131-41.
- HOLLEMAN, A. W. J. Horace's Lalage (Ode 1,22) and Tibullus' Delia. *Latomus* 28, 1969, p. 575-82.
- LEE, A. G. *Otium cum indignitate*. Tibullus I,1. *Quality and Pleasure in Latin Poetry*, s/n, 1974, p. 94-114 (ed. A. J. Woodman and D. A. West).
- LITTLEWOOD, R. J. The symbolic structure of Tibullus Book I. *Latomus* 29, 1970: 661-69.
- LUCK, G. *The Latin love elegy*. London: Methuen & Co., 1959.
- LYNE, R. O. A. M. *The Latin love poets from Catullus to Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- MILLS, D. H. Tibullus and Phaeacia: a reinterpretation of I,3. *Classical Journal* 69, 1974, p. 226-33.
- MURGATROYD, P. Militia amoris and the roman elegists. *Latomus* 34, 1975, p. 59-79.
- MUSURILLO, H. *Furtivus amor*: the structure of Tibullus 1.5. *Transactions and Proceedings of American Philological Association* 101, 1970, p. 387-99.
- PRADO, J. B. T. *Elegias de Tibulo: introdução, tradução e notas*. São Paulo: FFLCH, 1990. Dissertação de Mestrado, 325 p.
- SALLES, C. *Nos submundos da antiguidade*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- TRACY, V. A. The poet-lover in Augustan elegy. *Latomus* 35, 1976, p. 575-81.
- VEYNE, P. *A elegia erótica romana*. Trad. de Milton Meira do Nascimento & Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WHITAKER, R. The unity of Tibullus 2,3. *Classical Quarterly* 29, 1979, p. 131-41.

# A LEGITIMIDADE DA ARTE NA FILOSOFIA DE PLOTINO

José Carlos Baracat Júnior

---

## RESUMO

Este artigo pretende mostrar como Plotino, ao afirmar que a arte não toma seus modelos do mundo sensível, mas sim dos *lógoi* inteligíveis, assim como a própria natureza o faz, elabora uma apreciação da atividade artística oposta à que Platão expõe no décimo livro de sua *República* ainda que se declare apenas um seguidor de Platão.

**Palavras-chave:** Plotino; arte; contemplação.

Em uma conhecida passagem das *Enéadas*, Plotino declara:

Nossas teorias (*lógoi*) não são novidades, nem são de hoje, mas foram enunciadas há muito tempo não explicitamente, e essas nossas teorias de agora são a exegese daquelas, cuja antiguidade nos é atestada pelos escritos do próprio Platão<sup>1</sup>.

Plotino se diz um exegeta dos filósofos do passado, sobretudo do “divino Platão”<sup>2</sup>. Todavia, em sua interpretação original da tradição, Plotino se afasta de seu divino mestre em diversos aspectos. O pensamento plotiniano está, sem dúvida, perpassado pelo espírito platônico, mas não podemos afirmar que as soluções que Plotino apresenta para os problemas de sua filosofia correspondem exatamente às doutrinas que se encontram nos *Diálogos*. Estes atuam antes como inspiração, incitação, que como autoridade ou livro de respostas. Por isso não é de se espantar que, ante os problemas do séc. III d. C., o seu século e os seus problemas, Plotino encontre respostas platônicas, mas não as respostas de Platão. A leitura que Plotino faz de Platão é mais uma releitura, o resultado de um pensamento maduro que se debruça sobre Platão para dar-lhe uma nova visão<sup>3</sup>.

Algumas vezes essa nova visão é tão nova, tão original, que se torna até mesmo antiplatônica. É o caso da reflexão plotiniana sobre produção artística, ou melhor, sobre a beleza produzida pelo homem. Embora possamos situá-la num domínio conceitual platônico – Plotino utiliza conceitos platônicos tais como forma, universo sensível, universo inteligível, contemplação, imitação –, o resultado a que chega essa reflexão não poderia ser mais oposto às convicções do Mestre .



Para Platão, o traço talvez mais depreciativo da atividade artística é que ela seja uma atividade de copiar uma cópia; isto é, a obra de arte é uma cópia, uma reprodução, dos objetos presentes no domínio sensível, que são, por sua vez, cópias, imagens, de seus modelos inteligíveis. Sob o olhar de Platão, o artista é um mero imitador, cuja arte mimética está muito distante da verdade<sup>4</sup>. Plotino, ao contrário, proclamando-se apenas um exegeta das doutrinas dos antigos filósofos, e especialmente de Platão, modifica drasticamente a noção platônica de estética. Segundo Plotino – e isto é precisamente o que tentaremos mostrar –, a arte não é uma cópia da natureza, nem toma o artista seu modelo dos objetos sensíveis, mas de si mesmo; as criações da arte não têm menos beleza ou importância que as produções da natureza e podem, surpreendentemente, ser até mesmo mais belas, dependendo da capacidade contemplativa do artista; elas são menos belas e verdadeiras apenas do que a própria contemplação do artista porque se enfraquecem ao passarem para a matéria. O artista, pois, não reproduz mais, como em Platão, um simulacro de idéia, mas a idéia ela mesma: ele tem acesso direto à beleza e à verdade inteligíveis, e sua produção é a melhor representação possível dessas realidades<sup>5</sup>.

A estética de Plotino não é exatamente uma reflexão sobre regras para a apreciação de uma obra de arte, mas antes uma reflexão ética e fundamentalmente metafísica sobre a capacidade de, frente à beleza sensível, reconhecermos e elevarmo-nos àquilo que é verdadeiramente belo e existente, o intelecto (*noûs*) e as formas inteligíveis (*eide*) que o compõem. Essa estética, por assim dizer, Plotino a apresenta essencialmente no tratado Sobre o belo (I. 6 [1]) e nos dois primeiros capítulos do escrito *Sobre a beleza inteligível* (V. 8 [31]). É o primeiro capítulo desse escrito, apresentado acima, que particularmente nos interessa, pois nele encontramos a visão plotiniana da obra de arte e da produção artística que tanto se afasta da *República* de Platão. Eis o texto:

Estejam, pois, se queres, duas massas de pedra jazendo uma ao lado da outra; uma delas é sem modelagem e não participe da arte (*tékhnē*), a outra já dominada pela arte e transformada em estátua de um deus ou de algum homem – um deus como uma Graça ou uma Musa, e um homem, não um qualquer, mas um que a arte produziu a partir de todos os homens belos –; essa pedra, transformada pela arte em uma forma bela, pareceria bela não por ser pedra – pois assim a outra também seria igualmente bela –, mas a partir da forma que a arte introduziu nela. Essa forma, portanto, a matéria não a possuía, mas ela estava naquele que a concebeu mesmo antes de ad- vir à pedra; e ela estava no artista (*demiourgós*), não porque ele tem olhos

e mãos, mas porque ele participava da arte. Então, na arte, essa beleza era muito superior; pois não é aquela beleza que estava na arte a beleza que veio à pedra, aquela permanece, mas sim uma outra, derivada da arte, inferior àquela; e essa beleza não permaneceu pura em si mesma nem tal como ele (o artista) desejava, mas era o quanto a pedra tinha (de beleza) pela arte. Se a arte produz conforme o que ela é e possui – e produz beleza de acordo com a razão (*lógos*) do que ela produz –, ela é mais forte e verdadeiramente bela por possuir a beleza da arte, que é superior e mais bela do que tudo quanto há no exterior. De fato, quanto mais ela se dilata adentrando a matéria, tanto mais ela se torna fraca em relação à arte que permanece em unidade. Pois tudo que se distende se afasta de si mesmo; se é força, se afasta em força; se calor, em calor e, em geral, se potência, em potência; se beleza, em beleza. E todo produtor primário deve ser por si mesmo superior ao produto; pois a obra musical não é produzida pela ausência de música, mas sim pela música, e a música sensível é produzida por uma música anterior a ela. E se alguém despreza as artes porque elas produzem imitando a natureza, deve-se dizer a ele, em primeiro lugar, que também as naturezas imitam outros modelos. Em seguida, deve-se saber que elas não imitam simplesmente o visível, mas recorrem às razões (*lógos*) de que provém a natureza. Ademais, elas produzem muitas coisas a partir de si mesmas e acrescentam a essas coisas o que lhes falta, uma vez que são possuidoras da beleza; pois mesmo Fídias não fez [sua estátua de] Zeus à imagem de nenhum modelo sensível, mas o concebeu tal como ele seria, se Zeus desejasse aparecer-nos diante dos olhos<sup>6</sup>.

O tratado *Sobre a beleza inteligível* (V. 8 [31]) é a segunda parte da tetralogia antignóstica plotiniana<sup>7</sup>. Nesse conjunto de tratados em que se combate o gnosticismo, essa “insana”<sup>8</sup> corrente de pensamento, Plotino afirma, com impressionante vigor intelectual e beleza literária, o grande élan produtivo que perpassa necessariamente toda a realidade, segundo o qual tudo que é produzido, do intelecto ao universo sensível, é a melhor imagem possível de seu produtor. Todavia, ainda que saibamos que os interlocutores de Plotino sejam gnósticos, podemos imaginar que ele responde diretamente a Platão, principalmente quando diz “se alguém despreza as artes porque elas produzem imitando a natureza, deve-se dizer a ele...”.

Na passagem citada, o que nos admira, inicialmente, é que a produção natural também seja imitação; é imitação necessária, não deliberada, mas também imitação. Mais especificamente, a produção da natureza é a contemplação dos princípios formativos intelectuais nela presentes. Basta-nos passar os olhos por alguns capítulos do tratado *Sobre a contemplação*<sup>9</sup>, para entendermos que a natureza é um *eidos*, o *lógos* do *noûs*,

que produz o universo sensível inserindo *lógos* na matéria informe através da contemplação da herança intelectual recebida de sua mãe, a alma superior. A arte produzida pelo homem, por sua vez, também é imitação, representação; quanto a isso não há dúvida. Mas é imitação ou representação não da natureza, como queria Platão, mas daquilo mesmo que dá origem à natureza, os princípios formativos intelectuais contidos no intelecto. Portanto, o artista produz sua arte através da contemplação imediata do inteligível e pode – outro ponto que nos admira – produzir com mais beleza e perfeição que a natureza, pois é capaz de contemplar com mais intensidade do que ela<sup>10</sup>.

Tudo quanto vemos no universo sensível, a obra de arte da natureza, é certamente belo, mas o homem é capaz de interferir na obra natural, torná-la melhor e produzir uma obra mais bela, como no exemplo citado por Plotino: o homem é capaz de incutir forma na matéria originada pela natureza e, assim, insuflar beleza na natureza, transformando uma pedra amorfa na estátua de um deus ou um belo humano. Essa forma incutida pelo homem na natureza foi apreendida por ele diretamente a partir da contemplação do inteligível; ela estava ausente da natureza e veio da contemplação do artista para a matéria. Para Plotino, a beleza contemplada pelo artista é menos bela que a beleza da própria arte, no entanto mais bela e verdadeira que a beleza percebida pelos sentidos, pois a materialização, isto é, a expressão da forma intelectual refletida na matéria, causa diminuição da unidade e, por conseqüência, diminuição da perfeição ontológica – pois “é pela unidade que todos os entes são entes”<sup>11</sup>. Como bem notou Emile Bréhier, a estética plotiniana é uma

estética expressionista, segundo a qual a beleza exprimida nas coisas é sempre deficiente em relação à beleza interior que ela aspira a exprimir: a beleza está também na arte e no artista muito mais que na obra (...) Plotino defende uma arte idealista, na qual o artista rivaliza com a natureza e faz melhor do que ela<sup>12</sup>.

Expusemos e sucintamente comentamos a breve passagem das *Enéadas* acerca da produção artística. Agora, porém, podemos perguntar-nos: qual a fundamentação teórica formulada por Plotino para que aceitemos a idéia de que a obra de arte seja o resultado da contemplação imediata do inteligível? Encontramos a resposta na primeira parte da tetralogia antig-nóstica, o tratado *Sobre a natureza, a contemplação e o uno*<sup>13</sup> - e ela é a seguinte: *toda a realidade, sensível ou inteligível, provém da contempla-*

ção e é contemplação<sup>14</sup>, e produzir é fazer uma forma existir; e isso é preencher todas as coisas com contemplação<sup>15</sup>. A obra de arte é o resultado de uma atividade realizada pelo artista; mais especificamente, a obra de arte é um *poíema* de uma *poíesis*, o resultado de uma produção. A produção, bem como a ação, segundo Plotino, são contemplação, como veremos abaixo. Embora a arte seja *produção*, portanto distinta da mera *ação* e superior a ela, esboçaremos uma teoria geral da atividade produtiva da alma. Se às vezes parecermos distanciar-nos de nosso assunto, lembre-se o leitor de que o conceito *alma*, de que falamos genericamente, abriga o conceito *artista*.

Numa importante passagem do tratado *Sobre a contemplação*, Plotino diz:

Os homens também, quando possuem uma contemplação enfraquecida, fazem da ação uma sombra da contemplação e do *lógos*. Isso porque a contemplação não basta para eles, pois sua alma é fraca, e eles não conseguem apreender suficientemente sua visão; por isso, como não são preenchidos por sua visão, mas desejam vê-la, eles são levados à ação para verem o que não podiam ver com o intelecto. Quando produzem algo, é que desejam vê-lo, e quando seu projeto, de acordo com suas possibilidades, torna-se ação, desejam que outros também o contemplem e o percebam. Por toda parte iremos encontrar a produção e a ação que são a debilidade ou a consequência da contemplação: debilidade, se não tenciona nada além do praticado; consequência, se tem um outro objeto anterior para contemplar mais forte que o que foi produzido. Pois por que alguém, sendo capaz de contemplar o verdadeiro, vai, por iniciativa própria, voltar-se para a imagem do verdadeiro? Prova disso também são as crianças mais lerdas que, incapazes de aprendido e contemplação, são levadas para as artes e trabalhos manuais<sup>16</sup>.

Todas as ações humanas, inclusive nossas brincadeiras, são reflexo ou tentativa de contemplação<sup>17</sup>, e elas devem acontecer de acordo com um *lógos*, que as guia e as acompanha, mas é diferente delas<sup>18</sup>. É importante sabermos que o *lógos* coincide com o *theórema*, o resultado da contemplação, pois a natureza, por exemplo, é *lógos* e *theórema* da alma superior, e produz o universo sensível, que é seu *lógos* e *theórema*<sup>19</sup>. Dessa forma, a perfeição do *theórema* depende da perfeição da *theoría*. A contemplação da natureza é menos perfeita que a da alma universal e, por isso, seu resultado é imperfeito<sup>20</sup>. Evidentemente, essa regra se estende a todos os níveis da realidade, explicando por que o produto é sempre ontologicamente inferior ao produtor. Quando aplicada à atividade humana, ela nos permite entender como a *prâxis* e a *poíesis* são contemplação.

Ambas são atividades inferiores à atividade puramente contemplativa e seu resultado se restringe ao campo sensível. No entanto, ação e produção são coisas diferentes<sup>21</sup>. A produção envolve conhecimento e prévia contemplação; é por isso que ela é uma consequência da contemplação: é seu resultado espontâneo e natural. As artes (*tékhnai*) são todas produções (*poiéseis*), consequência da contemplação, pois elas têm um princípio inteligível<sup>22</sup>. A ação, por sua vez, é uma debilidade contemplativa, mera imitação e sombra da contemplação e do *lógos*. Seu campo de operação é inferior ao da produção e ela atua nesse campo apenas por deliberação, esforço e instrumentos físicos. O homem que age revela carência de conhecimento “no sentido plotiniano pleno: ele carece de visão intelectual”<sup>23</sup>. A ação, contudo, é ainda em certo sentido contemplativa, ou melhor, tentativa de contemplação, pois os homens são levados à ação pelo desejo de contemplar: num ato análogo à contemplação, eles querem ver sensivelmente aquilo que não são capazes de ver intelectualmente. Eles desejam que outros homens também vejam o resultado de sua ação, pois isso lhes parece um reconhecimento de valor.

A relação entre ação e contemplação é desenvolvida por Plotino. Na seguinte passagem, a ação deixa de ser uma atividade que ocorre de acordo com a contemplação para ser contemplação:

Então, se a alma deve chegar a todo lugar; se não pode haver onde essa atividade não esteja; se o anterior sempre é diferente do posterior; e se a atividade procede da contemplação ou da ação, mas a ação ainda não existe – pois não é possível que ela exista antes da contemplação – segue-se obrigatoriamente que toda atividade da alma é contemplação, embora uma mais fraca que a outra, de tal sorte que o que parece ser uma ação conforme a contemplação é a mais fraca das contemplações: o que é gerado deve sempre ser da mesma espécie do que gera, porém mais fraco, por perder suas características ao descer<sup>24</sup>.

Uma atividade, *enérgeia*, é *práxis*, *poíesis* ou *theoría*. Visto que a *poíesis* é consequência imediata da *theoría*, podemos dizer que, em última instância, elas se identificam. Assim, uma atividade pode ser ou ação ou contemplação. A atividade da alma deve ser exclusivamente contemplação, pois a ação é um enfraquecimento da contemplação, que não pode acontecer antes da *enérgeia* da alma. Se não existe ação sem alma, pode deduzir-se que a alma é aquilo que possibilita a ação, necessariamente anterior a ela. Resta, portanto, que a atividade da alma é apenas contemplação.

Entretanto, de acordo com o axioma de produção universal plotiniano, o produto é do mesmo gênero do produtor, porém ocupa um nível metafisicamente inferior na escala hierárquica. O anterior é diferente do posterior, porque sua perfeição ontológica é maior. Se sua perfeição ontológica é maior, então ele realiza a atividade que lhe concerne mais intensamente. Existe uma hierarquia na realidade justamente porque a perfeição ontológica de um ser depende da perfeição da atividade de seu produtor. A alma, ao contemplar, produz. O que ela produz é necessariamente inferior a ela e, portanto, inferior ao que está acima dela, o intelecto, cuja contemplação serve de modelo para todas as outras. O produto da alma, sendo menos perfeito que ela, contempla com menor perfeição e intensidade; sua contemplação é mais externa que a da alma, pois ele não contém completamente seu objeto de conhecimento. Mas ele também é capaz de contemplar, e a contemplação da alma produz outra contemplação. O ato contemplativo e seu resultado, o *théorema*, não são medidos por valores sensíveis; seus limites não são quantitativos, mas ontológicos: quanto mais perfeita a *theoría*, mais perfeito o *théorema*. Não esqueçamos, no entanto, que o *théorema* é invariavelmente inferior à *theoría* da qual decorre.

Portanto, se esse axioma é válido para a produção de todos os entes em todas as ocasiões<sup>25</sup>, aplicando-o à atividade da alma, que se limita à contemplação, vemos que uma atividade anterior, não temporalmente, mas metafisicamente, é mais perfeita que a atividade posterior, ou seja: toda atividade da alma é contemplação, cuja perfeição decresce na sucessão, de modo que mesmo uma ação é contemplação. Se a ação é contemplação, então o que a motiva é a própria contemplação:

A ação existe por causa da contemplação e do objeto de contemplação: de modo que a contemplação é a finalidade também para aqueles que agem, e o que são incapazes de conseguir diretamente, buscam obter circunvagando. Mas quando alcançam o que desejam, o que eles queriam que existisse, não a fim de não conhecê-lo, mas para o conhecerem e o verem presente em sua alma, é evidente que era algo que esperava para ser contemplado. Eles agem em vista de um bem; não para externar nem para não possuir esse bem, mas para possuí-lo a partir da ação. Mas onde está esse bem? Na alma. Então novamente a ação se remete à contemplação: o que o agente capta em sua alma, que é um *lógos*, o que seria isso senão um *lógos* silencioso?<sup>26</sup>

As linhas acima complementam a tese segundo a qual todas as atividades da alma não meramente decorrem da contemplação, mas são con-

templações de maior ou menor intensidade, de modo que até mesmo as *práxeis* são *theoría*<sup>27</sup>. Elas nos mostram que as feições da atividade contemplativa de qualquer contemplante, como a natureza e a alma universal, devem aplicar-se também à atividade da alma humana que é ação. Esta pode ser apenas o enfraquecimento ou a conseqüência da contemplação<sup>28</sup>, mas ainda é contemplação: sendo *theoría*, então é *theórema* de uma *theoría* de perfeição maior.

O texto citado retoma aproximadamente o que havia sido estabelecido anteriormente. Uma ação é praticada porque o agente, não sendo capaz de apreender intelectualmente sua contemplação, necessita transferir sua visão para o domínio sensível<sup>29</sup>. A contemplação insuficiente do agente, que é incapaz de apreender sua visão diretamente e, por isso, circunvaga em torno dela, é o que motiva a ação. A insuficiência intelectual de sua visão lhe desperta o desejo de ver sensivelmente o objeto de contemplação: o resultado material de sua ação é algo que deveria ser contemplado, ele é um desejo de contemplação<sup>30</sup>, um desejo de que sua alma possua conhecimento verdadeiro. Assim como a alma é o *lógos* do intelecto, o resultado da ação é *lógos* do agente. O resultado da ação é um *lógos* silencioso, creio eu, porque é a expressão não discursiva do agente. Um homem, enfim, pratica uma ação motivado, em última análise, pelo desejo de abrigar em sua alma o bem, ou o Bem supremo.

E se a ação é, de algum modo, contemplação, então ela também será, de algum modo, conhecimento:

Portanto, todas as coisas, inclusive as que existem verdadeiramente, provêm da contemplação e são contemplação; e as coisas que delas nascem, quando elas contemplam, também são elas mesmas objetos de contemplação, uns para a sensação, outros para o conhecimento ou para a opinião. *As ações têm no conhecimento seu objetivo e são um anseio por conhecimento*, e os engendramentos partem da contemplação para perfazer outra forma e outro objeto de contemplação. Em geral, todas as coisas, sendo cópias de seus produtores, produzem objetos de contemplação e formas; e todas as realidades que ganharam existência, sendo imitações dos entes, mostram que seus produtores tinham como meta, ao produzir, não a produção ou a ação, mas o produto acabado, para que fosse contemplado<sup>31</sup>.

As coisas que nascem dos entes que verdadeiramente existem perfazem a totalidade do universo sensível. O intelecto, as formas que o preenchem, a alma hipostática, a alma humana, a alma universal e a natureza são princípios produtivos absolutamente imateriais e, por isso, verda-

deiramente existentes. O intelecto produz a alma hipostática; a natureza é produto da alma, e o universo sensível é produto da natureza. Em última instância, podemos dizer que o universo sensível é produzido pelo intelecto através da mediação da alma e da natureza, uma vez que os *lógoi* inteligíveis presentes na alma são os responsáveis pela inserção de forma na matéria. O universo sensível é a totalidade de matéria enformada, isto é, a totalidade de corpos, o que corresponde à totalidade de *theorémata* resultantes da contemplação dos entes que existem realmente.

Por fim, toda atividade, toda ação ou produção humana é decorrência, enfraquecimento ou desejo de contemplação<sup>32</sup>. Mas a contemplação não é outra coisa senão o tipo mais elevado de conhecimento: a unificação imediata entre sujeito e objeto de conhecimento<sup>33</sup>. Por conseguinte, a aquisição de conhecimento é a motivação e o objetivo das ações e da vida humanas. Conhecer através do ato contemplativo não é o objetivo último apenas das imitações dos entes reais (*miméseis ónton*)<sup>34</sup>, mas de toda existência em qualquer nível da realidade. E a obra de arte é uma expressão válida desse objetivo último, pois é a expressão da atividade contemplativa do artista.

## ABSTRACT

This paper intends to show how Plotinus, stating that art does not take its models from sensible word, but rather from the intelligible *lógoi*, as nature itself does, elaborates an appreciation on artistic activity opposed to the one Plato exposes on the tenth book of his *Republic*, nonetheless declares himself only a follower of Plato.

**Key words:** Plotinus; art; contemplation.

## NOTAS

<sup>1</sup> V. 1 [10] 8. 10-14. As citações das *Enéadas* obedecem ao seguinte padrão: *Enéada*, tratado, ordem cronológica, capítulo e linha. Seguimos o texto editado por P. Henry e R.-H. Schwyzer, *Plotini Opera*, 3 vols., Oxford, Clarendon Press, 1964-1982. Todas as traduções são nossas.

<sup>2</sup> III. 5 [50] 1. 6.

<sup>3</sup> Charrue, J.-M., *Plotin, Lecteur de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 17.

<sup>4</sup> A crítica platônica à arte se encontra na *República* 597b-598c. Tendo em vista o escopo limitado deste trabalho, temos como suficientes essas poucas palavras sobre Platão e não nos aprofundaremos no problema da arte nesse filósofo.



- <sup>5</sup> Cf. Buffière, F., *Les mythes d'Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 77.
- <sup>6</sup> V. 8 [31] 1. 6-40.
- <sup>7</sup> As outras partes são os tratados *Sobre a natureza, a contemplação e o uno* (III. 8 [30]), *Que os inteligíveis não estão fora do intelecto e Sobre o Bem* (V. 5 [32]), e *Contra os gnósticos* (II. 9 [33]).
- <sup>8</sup> II. 9 [33] 16. 33.
- <sup>9</sup> III. 8 [30] 2, 3 e 4.
- <sup>10</sup> A natureza é dotada de uma contemplação mais turva, mais débil que a da alma e, por isso, seu produto é inteiramente débil (III. 8 [30] 4). Não analisaremos aqui a distinção entre a capacidade contemplativo-produtiva da natureza e a da alma, mas podemos estabelecer o seguinte: a natureza permanece em um nível contemplativo estável, ao passo que a alma, especificamente a alma humana, ocupa níveis diferentes, conforme a intensidade da atividade contemplativa a que ela se propõe, podendo estar mais próxima dos animais bem como ser o próprio *noûs*. Lembremo-nos do célebre início do tratado *Sobre a descensão da alma para o corpo* (IV. 8 [6]. 1. 1-11), onde Plotino descreve sua estada no *noûs* e seu retorno ao corpo, um tipo de movimento espiritual que Plotino jamais associa à natureza nas *Enéadas*.
- <sup>11</sup> VI. 9 [9] 1.1.
- <sup>12</sup> Bréhier, E., *Plotin. Ennéades*, tome 5, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 128 (*Notice* ao tratado V, 8 [31]).
- <sup>13</sup> III. 8 [30]; não nos esqueçamos de que V. 8 [31] é a segunda parte do manifesto.
- <sup>14</sup> III. 8 [30] 7. 1-2.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, 21-22.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, 4. 31-47.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, 1. 10-15.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, 3. 3-6.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, 2. 29-30; 4. 5-8.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, 4. 28-31.
- <sup>21</sup> Cf. *Ibid.*, 1. 10-18 e 1. 18-24.
- <sup>22</sup> Cf. V. 9 [5] 11.
- <sup>23</sup> Deck, J. N., *Nature, Contemplation, and the One*, New York, Larson Publications, 1991, p. 120.
- <sup>24</sup> III. 8 [30] 5. 17-25.
- <sup>25</sup> Cf. V. 4 [4] 2. 1ss.; V. 1 [10] 7. 1ss.
- <sup>26</sup> III. 8 [30] 6. 1-11.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, 5. 17ss.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, 4. 40-43.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, 4. 33-36.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, 1. 15.

<sup>31</sup> Ibid., 7. 1-11.

<sup>32</sup> Ibid., 5. 22-23; 6. 1-2.

<sup>33</sup> Ibid., 8. 1-11.

<sup>34</sup> Ibid., 7. 8.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRÉHIER, E. *Plotin. Ennéades*. Paris: Les Belles Lettres, 1924-1938. 7 tomes.

BUFFIÈRE, F. *Les mythes d'Homère*. Paris: Les Belles Lettres, 1973.

CHARRUE, J.-M. *Plotin, Lecteur de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

DECK, J. N., *Nature, Contemplation, and the One. A Study in the Philosophy of Plotinus*. New York: Larson Publications, 1991 (1a ed. Toronto, University of Toronto Press, 1967).

HENRY, P. E SCHWYZER, H.-R., *Plotini Opera*. 3 vols. (v.1, *Enéadas I-III*; v.2, *Enéadas IV-V*; v.3, *Enéada VI, fontes addendi, addenda ad textum e index fontium*). Oxford: Clarendon Press, 1964-1982.

# AS ARMAS E O VARÃO: UMA LEITURA DA PROPOSIÇÃO DA *ENEIDA*

Márcio Thamos

---

## RESUMO

O texto traz uma análise dos sete primeiros versos do épico virgiliano que correspondem à “proposição”. Nessa análise, procura-se dar relevo a determinados aspectos da expressão que se configuram como recursos de estilo, destacando-se principalmente a hendiádis, figura de retórica da famosa abertura (*Arma uirumque*), e o qualificativo *primus* que, em seguida, se aplica ao herói.

**Palavras-chave:** *Eneida*; Canto I; proposição; hendiádis; *primus*.

Os sete primeiros versos da *Eneida* compõem o que se costuma designar como “proposição” da obra. A expressão, de caráter meramente didático, é, nesse caso, bastante feliz, pois tem o mérito de procurar dar relevo ao sentido estrutural da proposição como parte constitutiva do discurso épico, uma vez que se trata de conceito transferível, isto é, identificável em outras obras do mesmo gênero (como, por exemplo, nas duas primeiras estrofes d’*Os Lusíadas*), ao mesmo tempo que sugere, por si própria, uma leitura significativa dessa parte: trata-se da abertura do poema, quando o poeta expõe o assunto que pretende celebrar em seus versos como um projeto ou desafio que *propõe* a si mesmo.

E Virgílio apresenta elegantemente o assunto de sua epopéia empregando, logo de saída, um sintético tropo retórico: a hendiádis<sup>1</sup>, “figura tanto mais expressiva quanto rara, daquele como que dois por um em arma uirumque, ‘as armas e o herói’, em vez de ‘as armas heróicas’ ou ‘do herói’” (LIMA, 2003, p. 101).

É interessante notar que essa figura, “que consiste em exprimir por dois substantivos ligados por coordenação uma idéia que normalmente se representaria subordinando um deles ao outro” (AURÉLIO, 1997), prevê uma espécie de mão dupla na idéia de adjetivação ou complementaridade nominal dos termos que a constituem, sem, no entanto, determinar qualquer primazia de um sobre o outro, dado que a relação entre os dois se estabelece pela copulativa *e*, o que garante a cada um o mesmo

valor, do ponto de vista da sintaxe. Assim, o dicionário CALDAS AULETE (1980) traz como exemplo, no verbete consagrado à hendíadis, a oração “Caminhava no *silêncio* e na *noite*”, contrapondo-lhe como explicação “em vez de: no silêncio da noite, ou, na noite silenciosa”, em que se nota que os dois substantivos poderiam converter-se, nas frases, por assim dizer, “normalizadas”, isto é, subsidiárias da figura e por ela implicadas, em adjetivo (ou locução adjetiva) um do outro indiferentemente (note-se também que não seria forçar demais o entendimento acrescentarem-se àquelas, possibilidades como “*no silêncio noturno*” ou “*na noite do silêncio*”). Do mesmo modo, o HOUAISS (2001) apresenta, a título de exemplo, “*enterrou suas lágrimas no silêncio e no claustro* em lugar de *no silêncio do claustro* ou *no claustro silencioso*”.

Portanto, parece lícito que se leia naquele *arma uirumque*, além da idéia de “as armas do varão (ou varonis)”, também a noção complementar de “o varão das armas (ou armado)”. Uma vez que assim se faça, percebe-se a condensação expressiva da hendíadis que, sem excluir uma ou outra possibilidade, enriquece a significação do signo lingüístico que a ela se conforma, fazendo que cada um dos termos de tal modo relacionados se torne atributo do outro. Com efeito, se as armas, nesse caso, são próprias ao varão, também esse varão é próprio às armas. Além disso, cabe notar que a expressão épica que marca a abertura do poema constitui uma figura complexa, já que um dos termos da hendíadis é em si mesmo uma espécie de sinédoque: “as armas” representam ali “a guerra”, com a vantagem expressiva da substituição de um termo abstrato, temático, por outro concreto, figurativo, capaz de causar maior impressão aos sentidos, à medida que, por conta de seu efeito particularizante, insiste mais diretamente na sugestão de imagens. Assim, compondo uma *figura de construção*, considerada pela Retórica Antiga (cf. GUIRAUD, 1970, p. 31) “ornamento fácil” (a hendíadis), dentro da qual se encaixa uma *figura de palavra* ou *tropo*, que se tinha por “ornamento difícil” (a sinédoque), Virgílio demonstra perfeito domínio de técnicas tão caras à arte da linguagem em qualquer tempo<sup>2</sup>, favorecendo, desde o extremo princípio do poema, o efeito de “nobreza” ou “elevação” de estilo, em conformidade com o tom solene exigido pelo gênero épico, e valorizando desse modo o tema de seu canto, que sucintamente não é outro senão “as armas e o varão”.

Ao fazer girar, ainda que muito de leve, “a roda de Virgílio” – essa espécie de hierarquia de estilos que os comentaristas da baixa latinidade

identificaram nas obras do mantuano (cf. GUIRAUD, 1970, p. 26), tomando respectivamente *As Bucólicas*, *As Geórgicas* e a *Eneida* como paradigmas dos três tipos básicos de estilo reconhecidos pelos antigos, quais sejam, o “simples” (*humilis stylus*), o “temperado” (*mediocris stylus*), e o “sublime” (*gravis stylus*) – percebe-se que a expressão, num grande autor, sujeita-se por completo ao domínio dos recursos da linguagem, demonstrado sem equívocos na realização da obra, e não à vã e fugaz vertigem criadora. Basta que se atente para o primeiro hemistíquio (ressaltado em itálico), no início de cada um dos poemas –

**Bucólicas, I, 1-2:**

*Tityre, tu patulae recubans* sub tegmine fagi  
siluestrem tenui musam meditaris auena.<sup>3</sup>

Ó Títilo, tu deitado  
debaixo da grande faia,  
evocas na flauta agreste  
a doce musa dos bosques.<sup>4</sup>

**Geórgicas, I, 1-5:**

*Quid faciat laetas segetes*, quo sidere terram  
uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis  
conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo  
sit pecori, apibus quanta experientia parcis,  
hinc canere incipiam. [ || - | - - | - ~ - | - - ]

O que torna abundantes as colheitas,  
sob que estrelas convém volver a terra  
e unir, Mecenas, ao olmeiro a vide;  
como cuidar dos bois e do rebanho,  
e quanto jeito ter com as abelhinhas,  
daqui pego a cantar.

**Eneida, I, 1-3:**

*Arma uirumque cano*, Troiae qui primus ab oris  
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit  
litora, [ || - - | - - | - - | - ~ - | - - ]  
As armas e o varão primeiro eu canto,

aquele que o destino pôs em fuga,  
e que do litoral de Tróia veio  
até a Itália, às praias de Lavínio.

– para que se dimensione com maior clareza o impacto impressionante que estava destinado a causar o emprego da hendiádis que se posta diante do ouvinte-leitor, no limiar da epopéia: através daquela figura de retórica, prenuncia-se o caráter grandioso do discurso que se segue, perfeitamente adequado ao gênero em questão, em contraste com o estilo, por assim dizer, desprezível que se verifica na abertura das obras anteriores, com suas frases cuja estrutura, por não se revestir de artifício retórico marcadamente erudito, denota maior simplicidade e cria certo efeito de coloquialismo que, aliás, se homologa com toda justeza ao conteúdo, em cada caso.

Contudo, a riqueza da expressão inicial da *Eneida* não se esgota na análise da figura. A percepção ativa de Alceu Dias Lima faz notar que

O sopro eminentemente épico pelo qual Virgílio abre o seu poema da Roma imperial deve muito da sua eficácia à abertura plena desse a inaugural de *Arma*, sob cuja abrangência máxima vêm abrigar-se todas as vogais com que são satisfeitas as necessidades do cantar heróico. (2003, p. 101)

Com efeito, parece de uma extrema felicidade que uma obra literária que tem alcançado fortuna tão notável através dos séculos se inicie por essa espécie de símbolo total da linguagem que pode ser reconhecido na vogal – longa – de *Arma*. A ênfase na quantidade do *a-*, nesse caso, se dá pela certeza filológica de que, seja qual fosse a realidade prosódica desse fonema pronunciado com clareza pela voz própria de um antigo romano, nele implicitamente caberiam – ainda cabem – todos os sons fundamentais à articulação da fala humana em qualquer língua.

E tais expedientes inaugurais, manifestando-se através dos termos complementares do verbo (*arma uirumque*), concorrem para adensar o sentido da ação que precisamente a partir deles, ou melhor, neles próprios, tem início: *cano*, forma verbal de primeira pessoa singular do indicativo presente, em que o poeta se projeta ao propor seu discurso, irradia desde então sua força ilocutória<sup>5</sup>, que perpassa todo o poema, e, de imediato, dá mostras de que este deve soar como um canto vigoroso e altivo, um canto maduro em que a linguagem, assumida como prática social privilegiada para a expressão e para a síntese cultural de toda uma comunidade

de humana, se quer revelar – como, de resto, em toda grande obra literária – plena de significado. Assim,

É, de fato, quando o ouvido, mesmo o de quem apenas lê, e pouco importa que subsidiado por dados da psique lingüisticamente advertida, ou seja, quando o ouvido é alcançado por aquele a inicial da Eneida, como se fosse pelo fragor de armas que se entrechocam, e não mais apenas pelo fonema latino inicial da palavra arma, que então tem início, mais do que como efeito de sentido, como efeito dos sentidos, o grande poema virgiliano. (Lima, 2003, p. 108)

E esse início, a proposição, corresponde a um sumário muito condensado de todo o enredo da obra: alude ao varão troiano que, chegando à Itália após ter sofrido por terras e mares a perseguição de Juno, enfrentou uma guerra para poder-se fixar no Lácio, criando assim as condições para o futuro surgimento da civilização romana. Esse mito era bem conhecido dos antigos romanos, que o tomavam como uma lenda de suas origens mais longínquas, e mesmo Tito Lívio, não por ingenuidade, como deixa claro no prefácio da obra, senão por respeito às tradições populares<sup>6</sup>, ao escrever sua monumental História de Roma, inicia a narrativa *Ab Vrbe Condita* a partir da chegada desse herói à Itália.

Ainda no Canto I, Virgílio nos faz saber, através da fala de Vênus a Júpiter (hex. 242-249), que um outro varão, fugindo também aos gregos, após a queda de Tróia, alcançara a Itália antes de Enéias: Antenor, ancião troiano mencionado também por Tito Lívio, logo no início de sua narrativa histórica, já estabelecera os teucros ao norte, fundando ali a cidade de Patávio<sup>7</sup>. Mais tarde, no Canto VIII, a fim de conseguir reforços contra os rútuos, que se opõem à permanência dos troianos no Lácio, Enéias buscará a ajuda do arcádico Evandro, que há muito já se assentara à margem esquerda do Tibre, no monte Palatino, construindo ali a humilde cidade de Palanteu, onde futuramente Rômulo fundaria a cidade de Roma.

Disso tudo, depreende-se que, embora o adjetivo *primus*, que qualifica o varão, sempre possa ser lido com o sentido adverbializado, definindo assim a circunstância temporal da ação expressa pelo verbo (*uenit*) – como, aliás, atestam em geral as traduções –, não se trata aí tanto de caracterizar Enéias como o primeiro “que veio”, senão como aquele que veio “na qualidade de primeiro”, sendo assim o iniciador da nova estirpe e naturalmente um *princeps* dentre todos. O que o distingue como *primus* é sobretudo sua alta missão de constituir no Lácio uma cidade (Lavinio) e fixar ali os deuses de seus antepassados, ato sem o qual nenhuma cidade do mundo antigo podia dar-se por fundada<sup>8</sup>.

Uma vez que seja enfatizada, na leitura, a modulação adverbial do adjetivo, parece não haver outra possibilidade de compreender a ação do herói a não ser circunscrevendo-a tautologicamente – e, portanto, de maneira mais ou menos infantil – a todos os termos determinativos na frase (nesse caso, não se trataria de outro varão senão daquele que primeiro veio “das praias de Tróia”, “à Itália” e “ao litoral lavínio”, “impelido pelos fados”). Entretanto, deixar de ler aí *primus* em seu sentido próprio de adjetivo acaba por obscurecer um outro entendimento que o tornaria mais emblemático da condensação expressiva tão peculiar à arte poética. E parece justo que se lhe dê toda a atenção, se não por qualquer outro motivo, já tão-somente pelo fato em si mesmo formidável de sua ocorrência no primeiro verso do poema, qualificando pela primeira vez o herói protagonista.

Com efeito, Enéias é, do ponto de vista da consciência mítica, indubitavelmente o primeiro romano, e “romano” – ao invés de troiano – será denominado, no Canto VI, quando empreende sua descida aos reinos de Plutão, pelo espectro do próprio pai, Anquises, em verso sempre lembrado (hex. 851):

*tu regere imperio populos, Romane, memento.  
tu, romano, te lembra: rege os povos!*

Daí a ênfase expressiva que se dá com o emprego de *primus*, que qualifica Enéias antes de tudo, conferindo-lhe o estigma de herói mítico, representante de toda uma “raça”: o mito é o primeiro, e o primeiro é o mito – não por obra do acaso, mas pelo poder inelutável dos fados. E é exatamente essa qualidade de “varão assinalado” que o distingue ao mesmo tempo como *primus inter pares*, o primeiro entre iguais.

O estranhamento que em princípio pode causar a idéia de um romano anterior à própria fundação da Urbe não resiste à evidência, que ao longo do poema vai tomando claro vulto, de que esse varão traz em si toda a potência de Roma: haver Enéias – aquele que veio *fato profugus* – é, por destino, haver a Urbe; e a soberba existência desta – definitivamente alçada a *Imperium* no exato momento em que era escrito o poema, confirma aquela origem por predestinação divina. Em si mesmo considerado, o mito desconhece a lógica estrita que requer a divisão do tempo em um presente, um passado e um futuro. O tempo mítico, naturalmente cíclico – pois pressupõe um freqüente retorno dos eventos originais, expresso em todos os cultos, em todos os ritos (e, no Mundo Antigo, o “mito das



quatro idades” seja talvez o que mais explicita essa concepção temporal) – é também fluido e contínuo e comporta uma percepção larga como um rio transbordante em cuja correnteza volve, imensa, toda a vida humana, e cujas águas, indissolúveis, são todos os acontecimentos marcantes para o homem, acontecimentos que estão ligados entre si de tal maneira que só adquirem significado pleno em sua relação de contigüidade uns com os outros. Todo presente decorre da fonte abundante do passado. Daí a importância de haver, já na proposição, referência à sucessão dos principais acontecimentos que definem o advento de Roma, unindo-se consequentemente o tempo heróico – aquele em que o “varão primeiro” chega à Itália, funda uma cidade e introduz seus deuses no Lácio –, o tempo lendário – em que se formava a raça latina, em que viveram os antepassados albanos –, e o tempo histórico – em que a pujante existência da Urbe se expressa na figura de suas altivas muralhas<sup>10</sup>.

Finalmente, a condição de *primus* só pode ser conferida a Enéias pelo nítido reconhecimento de sua *pietas*, a qual se confirma sobretudo pelo cumprimento de sua missão: para fundar uma cidade e introduzir no Lácio seus penates, era preciso submeter-se à vontade divina, tornando-se um instrumento nas mãos dos deuses; situação essa que se exprime figurativamente, no terceiro verso, pelo participio de *iactare*: o varão é literalmente “arremessado” a terras e ao mar alto pela força dos deuses celestes (... *multum ille et terris iactatus et alto/ ui superum* ...). Assim, tendo sido exilado por destino (*fato profugus*), tendo-se tornado um joguete nas mãos dos próprios deuses (*iactatus ui superum*) e tendo ainda enfrentado uma nova guerra (*bello passus*) antes de poder alcançar seu intento, sem dele jamais desistir, não obstante cometesse alguns tropeços, Enéias prova ser possuidor daquela característica que o torna verdadeiramente insigne e que faz dele – por justo e divino desígnio, portanto – o “varão primeiro”.

É notável ainda, nesses versos iniciais, a ocorrência da forma arcaica do genitivo plural na expressão *ui superum* (hex. 4), tendo sido assim preterida a forma *superorum*, que substancialmente, no entanto, estaria em maior consonância com o paradigma dos nomes de tema em -o- do latim clássico. Diante das duas possibilidades de realização concreta do genitivo plural de *superus*, adjetivo substantivado na frase (“os deuses celestes”), o emprego do termo arcaico – para além de sua óbvia adequação à métrica (uma vez que não coincidem os arranjos de longas e bre-

ves numa forma e noutra) – impõe-se aí como recurso de estilo: evoca-se assim, a partir da seleção vocabular, o tempo remoto em que se passam as ações narradas, através de associações psíquicas despertadas no espírito pelo contraste provocado com a forma mais atual e corrente à época da composição da obra, além de reforçar-se naturalmente o tom solene do discurso. Esse efeito de sentido provocado pela adoção de *superum*, em vez de *superorum*, se confirma e amplifica tanto mais quanto poucos versos à frente, na invocação, o mesmo expediente estilístico é utilizado, de modo análogo, no epíteto de Juno (“a rainha dos deuses”): encontra-se ali *regina deum* (hex. 9), ao invés de *deorum*.

Para encerrar, segue o trecho completo da proposição da *Eneida*, acompanhado de uma proposta de tradução e notas:

- Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
ui superum saeuae memorem Iunonis ob iram,*  
5 *multa quoque et bello passus, dum conderet urbem  
inferretque deos Latio, genus unde Latinum  
Albanique patres atque altae moenia Romae.*

- As armas e o varão primeiro<sup>11</sup> eu canto,  
aquele que o destino pôs em fuga,  
e que do litoral de Tróia<sup>12</sup> veio  
até a Itália, às praias de Lavínio<sup>13</sup>.  
5 Ao mar e a outras terras muitas vezes  
a violência dos deuses o lançou  
por causa do rancor cruel de Juno<sup>14</sup>.  
E muito ele sofreu também na guerra  
até poder fundar uma cidade<sup>15</sup>  
10 e transferir seus deuses para o Lácio<sup>16</sup>:  
donde a raça latina e os pais albanos<sup>17</sup>,  
donde as muralhas da altaneira Roma.

## ABSTRACT

This paper brings an analysis of the first seven verses from the opening of Virgil's epic work and attempts at showing certain aspects concerning to the poetical expressiveness, mainly those we could realize by taking

particular notice of the hendiadys, the rhetorical trope with which the poem begins (*Arma uirumque*), and of the adjective *primus* that qualifies the hero next.

**KEY WORDS:** *Aeneid*; first book; proposition; hendiadys; *primus*.

## NOTAS

<sup>1</sup> Muito embora não seja essa a opinião de um dos mais tradicionais comentadores de Virgílio, segundo o qual “The words are not a hendiadys, but give first the character of the subject and then the subject itself” (CONINGTON, 1963, p. 3).

<sup>2</sup> Contemporaneamente, com o grupo  $\mu$ , a Retórica Geral classifica as “figuras de construção” como “metataxes” e as “figuras de palavras ou tropos” como “metassemas” (cf. DUBOIS *et al.*, 1970).

<sup>3</sup> Todas as citações originais dos textos latinos seguem as edições *Les Belles Lettres* (cf. bibliografia ao final do artigo).

<sup>4</sup> As traduções que acompanham todas as citações em latim são tentativas bem-intencionadas do autor deste artigo em conseguir certa equivalência expressiva.

<sup>5</sup> Do ponto de vista do contexto histórico da enunciação, ao considerar esse efeito performativo buscado logo no início do poema, talvez seja interessante lembrar-se da prática das *recitationes*, leituras públicas de peças literárias, introduzidas em Roma por Asínio Polião, justamente na época de Augusto, que, como se sabe, acabaram caindo no gosto do público (cf. PAOLI, 1960, p. 295-296).

<sup>6</sup> “No que se refere aos acontecimentos que precederam ou acompanharam a fundação de Roma, a essas tradições mais ilustradas por lendas poéticas do que apoiadas no testemunho irrecusável da história, não pretendo afirmá-las nem contestá-las. Concede-se aos antigos a permissão de introduzir a interferência divina nas ações humanas, para tornar mais veneráveis as origens das cidades...” (TITO LÍVIO, 1989, p. 18).

<sup>7</sup> Atual Pádua.

<sup>8</sup> Conforme Fustel de Coulanges, “O fundador era o homem que realizava o acto religioso sem o qual a urbe não poderia estabelecer-se. Era o fundador quem assentava o lar, onde, para todo o sempre, devia brilhar o fogo sagrado. Era o fundador quem, pelas suas preces e os seus ritos, invocava os deuses e os fixava para sempre na nova urbe” (1971, p. 170).

<sup>9</sup> A poderosa intuição de Camões parece ter buscado, na composição do verso inicial d’*Os Lusíadas*, uma clara correspondência entre esse *primus* que caracteriza o varão virgiliano e a qualidade de “assinalados” que atribui a seus “barões”.

<sup>10</sup> Mais à frente, ainda no Canto I (hex. 257-296), essa mesma sucessão de importantes eventos que irão culminar com a plenipotência de Roma é retomada no discurso de Júpiter a Vênus, já então numa recapitulação um pouco mais desenvolvida.

<sup>11</sup> *O varão primeiro*: o troiano Enéias, filho de Vênus.

<sup>12</sup> *Tróia*: cidade da Frígia, na Ásia Menor, destruída pelos gregos.

- <sup>13</sup> *Lavinio*: cidade fundada por Enéias, na região do Lácio.
- <sup>14</sup> *Juno*: a rainha dos deuses; apoiara os gregos na Guerra de Tróia e continuava ainda a perseguir os vencidos.
- <sup>15</sup> Referência a Lavinio.
- <sup>16</sup> *Lácio*: região da Itália central, onde se estabeleceram os troianos liderados por Enéias.
- <sup>17</sup> *Os pais albanos*: nobres antepassados dos romanos, que remontam à cidade de Alba Longa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. 5 v.
- CART, A. *et al.* *Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq/EdUsp, 1986.
- CONINGTON, John. *The works of Virgil* (Vol. II: containing the first six books of the Aeneid). (Revised, with corrected orthography and additional notes, by Henry Nettleship). Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1963.
- DUBOIS, Jacques. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- FUSTEL DE COULANGES, Numa Denis. *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*. 10<sup>a</sup> ed. Trad. Fernando de Aguiar. Lisboa: Livraria Clássica, 1971.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HARVEY, Paul. *The Oxford companion to classical literature*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- HEYDEN, Antoine van der (dir.). *Atlas de l'Antiquité classique*. Paris-Bruxelles: Sequoia, 1961.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire Illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette, 1952.

- LIMA, Alceu Dias. De metrificação e poesia latina. *Alfa: revista de lingüística* (Unesp), São Paulo, v. 47, n. 1, p. 99-109, 2003.
- PAOLI, Ugo Enrico. *Vita Romana: la vie quotidienne dans la Rome Antique*. 2<sup>e</sup> éd. (Édition française revue et augmentée par Jacques Rebertat). Paris: Desclée de Brouwer, 1960.
- TITE-LIVE. *Histoire romaine: livre I*. Texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- TITO LÍVIO. *História de Roma: ab urbe condita libri* (vol. primeiro). Intr., trad. e notas de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 3<sup>a</sup> ed. Porto: Marânus, 1945.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11<sup>a</sup> ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2000.
- VIRGILE. *Bucoliques*. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1956.
- VIRGILE. *Énéide*: livres I-VI. 9<sup>e</sup> éd. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1959.
- VIRGILE. *Géorgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

# A CRÍTICA AOS POETAS NO LIVRO X DA *REPÚBLICA*

Marcus Reis Pinheiro

---

## RESUMO

Busca-se analisar aqui a crítica aos poetas no livro X da *República* de Platão, ressaltando o fato de que tal crítica incide sobre o *conteúdo* ético de certas poesias e não sobre a *forma* persuasiva e educativa da poesia em geral. Este artigo defende que a própria filosofia em Platão quer para si a característica de ser psicagógica, e por isso não poderia rejeitá-la na poesia.

**Palavras-chave:** Platão; Críticas à poesia; Homero; psicagogia.

O presente artigo<sup>1</sup> pretende analisar a famosa passagem do livro X da *República* em que Platão critica a poesia. Passagem essa em que parece haver uma crítica mais feroz e mais contundente<sup>2</sup> do que no restante desta obra. Mesmo em relação aos livros II e III, é importante frisarmos que Platão está atacando o que há de mais sólido e consistente quanto ao mundo do saber e da autoridade, tanto jurídica quanto educativa. É lugar comum dizer que Homero educou a Grécia, mas apenas com isto em mente podemos compreender com a devida clareza as críticas que Platão empreende na *República*. O poder da poesia se estende desde manifestações religiosas, passando pelo mundo jurídico, até o que poderíamos chamar de científico. É contra esse poder totalizante que Platão quer levantar uma voz, quer abrir um espaço para outro tipo de investigação que não seja operado apenas através da voz do aedo. Platão não é o primeiro a criticar a poesia: as famosas críticas de Xenófanes e Heráclito já circulavam na Grécia na época de Platão há anos. Aqui não é o lugar para tratarmos da relação que a filosofia trava com os poetas, já que o próprio Platão nos diz que tal discussão não é nada pequena: “Mas devemos dizer-lhe [para a poesia], para que ela não nos condene por vulgaridade e dureza, que há muito existe uma certa rixa entre filosofia e poesia.”<sup>3</sup> No entanto, é necessário termos sempre em mente a força dos poetas na época de Platão ao tratarmos de sua relação com eles.

Vale ressaltar novamente qual é nosso objetivo ao tratarmos minuciosamente da relação de Platão com os poetas na *República*. Percebemos al-

guma proximidade entre a forma de educação cultural exercida pela tragédia – educação essa que chamamos de psicagogia<sup>4</sup> – e certa característica essencial na filosofia grega, a saber: a filosofia deveria ser vivida para ser compreendida em sua radicalidade, isto é, era inimaginável uma distinção entre filosofia e vida cotidiana. Assim, buscamos mostrar aqui como o fato de pretendemos fundar a filosofia platônica em uma vivência filosófica – quando o conhecimento seria realmente absorvido – e com isso aproximar a filosofia de certo aspecto da poesia, o de ser uma psicagogia, não vai de encontro à crítica que é feita no livro X da *República*.

Com um estudo detalhado sobre a passagem acerca da poesia no livro X, podemos afirmar que a crítica de Platão incide sobre o conteúdo da poesia, procedendo do seguinte modo, em duas partes: temos primeiro uma investigação do seu lado epistemológico, isto é, uma investigação sobre aquilo que ela capta do real e também sobre o tipo de conhecimento que ela produz; e em segundo, uma investigação de suas conseqüências éticas, examinando a parte da alma com que a poesia se comunica. Contudo, não há uma crítica quanto a sua força de psicagogia enquanto tal; Platão não critica a força educativa da poesia em si: pelo contrário, ele a requer também para a filosofia. Platão quer mostrar que a poesia não pode ser a “ciência” que conduz à verdade e afirma sua íntima relação com partes não racionais da alma.

O trecho do livro X da *República* que trata da poesia compreende 595c até 608b e podemos dividi-lo em 6 partes<sup>5</sup>: 1) análise epistemológica da arte<sup>6</sup> em geral (a noção de *mimesis*), isto é, análise do objeto apreendido pela obra de arte; a arte como cópia da cópia (595c-598d); 2) crítica à autoridade de Homero e resumo do que faz um imitador (598d-601b); 3) investigação mais profunda acerca da arte em geral, apresentando os tipos de saber do feitor, do usuário e do imitador (601b-602b); 4) análise das conseqüências éticas da arte, apresentando a que parte da alma se dirige o mimético (602c-605c); 5) resumo, o poder persuasivo do poeta (605c-607a); 6) conclusão, a briga é antiga (607b-608b).

Dois trechos dos livros II e III podem nos fazer transpor os sete livros que os separam do livro X. Um primeiro trecho é o 394d, no qual Sócrates questiona se será permitida a entrada do que for mimético na poesia. É relembrando esse argumento, acerca da força de transformação espiritual do discurso direto, que Sócrates vai abrir o livro X, retomando a questão dos poetas, agora já com todo um percurso ontológico, epistemológico e

ético trilhado pelos sete livros precedentes. Sócrates vai retomar as críticas que foram mais superficiais naqueles livros, para empreendê-las agora com argumentos mais consistentes. Também em 398a, Sócrates já havia mencionado o banimento do poeta, especificando que se trata apenas do poeta que apresenta todos os tipos de melodias, harmonias e ritmos, isto é, Sócrates expulsa o poeta que apresenta qualquer melodia, sem um critério prévio, orientando-a para a virtude. Sócrates não expulsa os poetas que apresentam somente melodias, harmonias e ritmos que são austeros, puros e que inspirem as mais altas virtudes, pois é assim que devem ser os poetas da cidade ideal. Sócrates faz a mesma ressalva em 607a, depois de apresentar novos argumentos contra os poetas, pois lá também certos poetas serão aceitos na cidade ideal. Esses são os trechos explícitos nos quais o poeta é literalmente convidado a se retirar de uma cidade ideal, apesar de não ser expulsos todo e qualquer poeta, como é superficialmente dito acerca da *República* de Platão.

A primeira parte do trecho que analisaremos do livro X, 595c- 598d, é a famosa passagem em que Sócrates, apresentando a ontologia das *formas*, mostra de que modo a obra do poeta, pintor ou escultor está três vezes separada da natureza. Ele faz isso por meio do questionamento do que seja *mimesis* e, como introdução a esse questionamento, em 595a-b, Sócrates retoma a questão dos poetas tratada nos livros II e III. Sócrates afirma haver algo no mimético que é uma corrupção (*lóbe*) do pensamento (*diánoia*) dos ouvintes, não de todos os ouvintes, mas somente daqueles que não possuem o “antídoto”, o *phármakon*<sup>7</sup>, que é saber a verdadeira natureza do mimético.

Na busca desse antídoto, Sócrates vai proceder à investigação do que seja a *mimesis*. Todo esse trecho, 595c-598d, que chamamos de análise epistemológica da obra de arte, visto que ele investiga o tipo de objeto que a arte apreende, é uma resposta à questão “o que é *mimesis*?”<sup>8</sup>. E essa análise é feita com base em um tipo de investigação habitual para o Sócrates platônico: para investigar o que seja a *mimesis*, ele começa com um argumento sempre usado, que está acostumado a usar: εἰωθὺν μέθοδος, o método habitual. A frase que resume o argumento é a seguinte: “Nós temos o hábito de colocar alguma idéia única para cada um dos muitos, aos quais conferimos o mesmo nome<sup>9</sup>.” Gláucon responde que conhece esse tipo de procedimento e, mesmo assim, Sócrates passa a expô-lo. Não cabe aqui analisarmos detalhadamente o que seria esse mé-



todo, o uso da teoria das idéias, mas certas linhas gerais são necessárias para compreendermos o argumento como um todo. Vamos seguir a própria descrição de Sócrates nesse trecho.

Quando falamos, por exemplo, que existem diversas camas (*klinai*) e mesas (*trápedzai*) de diversos tipos e tamanhos, estamos concordando em que só há um tipo de idéia (*eidos* ou *idéa*<sup>10</sup>) para cada uma das duas, uma idéia que engloba todas as mesas, outra, todas as camas. O artesão, *demiourgós*, ao fazê-las, contempla as suas idéias, mas não produz (*demiourgeî*) ele mesmo as próprias idéias. O artesão não faz a cama que é, mas faz uma cama qualquer<sup>11</sup>. É interessante perceber como a ontologia aqui é montada: a partir de uma característica da linguagem – o fato de haver apenas um nome único que designa diversos objetos –, uma entidade é “descoberta”, a forma, a idéia, a partir da qual são nomeadas as coisas que dela participam.

Haveria, ainda, um outro artesão que produziria todas as coisas feitas por todos os artesãos: como podemos com um espelho ser capazes de produzir o sol, também o pintor (*dzográphos*) pode (re-) produzir todas as coisas visíveis. Gláucou vai ressaltar que tais produtos são apenas aparências (*phainómena*) e não o ser com verdade (οὐ μέντοι ὄντα γὰρ που τῆ ἀληθείᾳ). A arte da cópia, a *mimesis*, copia as coisas que “existem” no mundo sensível e que, por sua vez, já são cópias dos verdadeiros existentes. Esses verdadeiros existentes seriam feitos pelo deus e, assim, haveria três camas: a da natureza, que deus fez; a outra, que o carpinteiro faz; e a terceira, que o pintor faz. Sem entrarmos nos detalhes e complexidades dos argumentos a favor da existência da “cama original”<sup>12</sup>, é importante ressaltar que a cama do homem mimético, o que copia a cópia, é três vezes separada da natureza e, por isso, destituída de verdade. Sócrates vai mais adiante e diz que o pintor ainda imita apenas um perfil, ou o ponto de vista da cama a partir do qual vê a cama, e, por isso, ele estaria ainda imitando apenas a sua aparência e não a cama como é. Sócrates termina por ampliar os argumentos para que valham não apenas para o pintor, que era seu exemplo principal, mas também para os tragediógrafos e todos os poetas em geral. Ao fim, ele diz que é pelo fato de os imitadores não terem acesso à verdade das coisas elas mesmas que eles podem apresentar “imagens” de todas as coisas, parecendo ter muito conhecimento. O poder de “falar sobre todas as coisas”, poder esse muito parecido com o que os próprios sofistas afirmavam ter, vai ser indício na arte

de que ela apenas copia a imagem do ser e, por isso, é duplamente apartada da verdade.

A partir disso, Sócrates afirma que, se um homem nos diz saber sobre todas as coisas, ele certamente está apregoando que nós não sabemos distinguir entre o que é conhecimento, ignorância e imitação (598d), pois, caso soubéssemos, nunca acreditaríamos nele: caso conhecêssemos a real natureza da imitação e da coisa imitada, teríamos o antídoto, o *phármakon*, contra o enfeitiçamento da poesia. Veremos mais à frente que o que realmente precisaríamos para nos “proteger” do feitiço da poesia é um contrafeitiço, o *lógos*.

Como já dissemos, não precisamos penetrar nos detalhes dos argumentos da teoria das idéias aqui apresentados, apesar de certamente apresentarem múltiplos aspectos e problemas. Podemos salientar, no entanto, que, em meio a toda essa crítica, Sócrates não está diminuindo o poder persuasivo da arte e, conseqüentemente, o seu *poder de educação*. Retomando a distinção que já adotamos desde o início dessa análise da relação de Platão com os poetas<sup>13</sup>, de novo aqui, o que Sócrates está criticando é *aquilo que a poesia ensina* e não *o modo como ela transmite*. Toda essa longa exposição sobre a falsidade da poesia imitativa não critica o fato de a poesia educar o homem com a conseqüência de que ele viva o que está sendo transmitido: Platão, em verdade, não trata aqui disso. Ora, a crítica incide sobre a capacidade de a arte relatar a verdade (ἀλήθεια) e o ser (ὄν) da coisa, e não sobre o poder que ela tem de fazer com que os homens acreditem no que diz e, mais ainda, vivam a partir do mundo por ela apresentado. Em verdade, é exatamente porque o poder de convencimento da poesia é tão forte, que Sócrates vai tomar o cuidado de fazer essa crítica no final de seu diálogo de 10 livros. A educação que vai fazer com que o homem viva a partir dela, agindo em um conjunto de crenças apresentado, deve ser feita com o crivo da filosofia e, por isso, a filosofia vai insistir para que a poesia esteja de acordo com o que ela ditar. A transformação espiritual promovida pela poesia será necessária em uma cidade onde a filosofia tem o papel de educar para a vida. A proposta deste estudo, de que há uma aproximação da filosofia platônica com um aspecto da poesia, isto é, de que ambas são psicagogia e, assim, ensinam um modo de vida, não vai de encontro às críticas apresentadas nessa primeira parte do trecho que investigamos, a análise epistemológica da arte imitativa do livro X da *República*.

Seguindo o texto de Platão, temos, na segunda parte desse trecho, que se estende de 598d até 601b, argumentos contra a autoridade de Homero a partir de fatos concretos que ele deveria ter deixado nas cidades por onde passou. O argumento principal no qual essa crítica é baseada diz que, se alguém conhece o original daquilo que imita, muito mais estaria propenso a praticar esse original do que apenas imitá-lo. “Mas se alguém, penso eu, conhecesse verdadeiramente as coisas que imita, muito mais ele se esforçaria nas obras do que nas imitações, e realizaria muitas obras belas, deixando memórias de si mesmo, e desejaria mais ser elogiado do que elogiar.”<sup>14</sup> Novamente, não nos interessa entrar nos méritos e deméritos dos argumentos levantados contra Homero, já que ele não teria nenhuma obra real para apresentar como defesa de seu conhecimento do que imitava, mas apenas queremos salientar que o real intento de Platão é abalar a extrema confiança que tinham os gregos de sua época na poesia de Homero.

Ao fim desses argumentos contra o saber homérico, em 601a, Sócrates apresenta, como uma espécie de conclusão<sup>15</sup>, uma analogia entre a pintura e a poesia. A pintura, diria Sócrates, com suas cores e técnicas de imitação, apresenta um ferreiro, por exemplo, em sua completa perfeição, sem nada saber sobre a arte do ferreiro, enganando através de cores e formas aqueles que não têm conhecimento do que é um verdadeiro ferreiro. Vejamos o que Sócrates diz então da poesia:

Dessa forma, penso, também dizemos que o poeta lança, nas palavras e verbos, as cores das mais diferentes atividades (τέχναι), não sabendo ele próprio nada mais que imitar, de modo a parecer, para os outros que vêm somente através das palavras, falar coisas muito corretas, em métrica, ritmo e melodias, mesmo falando sobre o ferreiro ou sobre o general, ou qualquer outro. Tanto é o grande feitiço (μεγάλην τινὰ κήλησιν) que os poetas têm por natureza. Mas os próprios ditos dos poetas por si mesmos, após serem despidos da cor musical (τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων), acredito que você saiba como eles se mostram. Eu pelo menos sei, disse ele. Não se parecem belos, eu disse, como as faces do jovens ‘em flor’ que, quando a ‘primavera’ os abandona, vemos não serem verdadeiramente belos? (601a-b)

Temos aqui alguns pontos interessantes. Sócrates aponta para o feito que jaz por detrás da beleza dos poemas: eles não têm fundamentos sólidos, mas se apóiam em elementos que podem enfeitiçar os ouvintes. De novo, a crítica de Sócrates aqui não incide exatamente sobre a utilização ou não de elementos de convencimento, mas do *para que* a poesia

está convencendo, do conteúdo sobre o qual discorre a poesia. Ele pretende mostrar que o poder de convencimento da poesia não está no fato de ela estar apresentando puramente a verdade sobre as coisas, mas reside em certo poder mágico que ela possui. O fato de a poesia convencer plenamente não lhe confere a posse absoluta da verdade; antes temos que saber qual a razão de a poesia poder falar sobre tudo e conseguir convencer a multidão. A “música” tem certos elementos convincentes que fazem com que aquilo que é apresentado passe por ser a verdade sobre o objeto copiado e, conseqüentemente, o poeta passe por ser sábio acerca do que discorre. Sócrates está criticando a falta de fundamento, de conhecimento real das coisas sobre as quais os poetas discorriam, mas não está criticando o poder de persuasão poético em si mesmo. Sócrates não está dizendo que não devemos de forma alguma utilizar tais elementos convincentes, muito menos ainda está dizendo que o verdadeiro convencimento não deve persuadir totalmente o homem, como a poesia convence. Ao criticar o poeta por se apresentar como quem conhece todas as coisas, utilizando um método específico de persuasão que não se apóia necessariamente na verdade, Sócrates não diz que, ao serem educados, os homens não podem ser totalmente transformados pelo poder do educador. Pelo contrário, a filosofia pretende ocupar o lugar que pertencia aos poetas e sofistas, pois esses sim possuíam o poder de transformar as vidas dos homens e conduzi-los a um determinado modo de ser. O problema da poesia não é enfeitiçar seus ouvintes, mas o fato de que tal feitiço não está fundado na verdadeira natureza das coisas. A correta investigação sobre as coisas, a filosofia, se quiser transmitir a verdade de modo autêntico, deverá convencer tanto ou mais do que a poesia, e é esse o cerne da questão: a filosofia pensada por Platão não prescinde da força persuasiva que transforma a alma humana, força essa presente na poesia e chamada de psicagogia.

Os elementos que Sócrates chama de cor da “música”, τὰ τῆς μουσικῆς χρώματα, são aqueles mesmos que já investigados nos livros II e III, a saber, métrica, ritmo e melodias. Está implícita em tais elementos certa escolha ética e, por isso, é necessária uma supervisão para descobrirmos qual seria o caráter desses elementos a serem aceitos na cidade ideal. Na investigação do livro X, no entanto, eles aparecem desconectados do conteúdo transmitido pelo poema, e mostram que têm a capacidade de enfeitiçar o ouvinte de modo a fazer crescer todo um compor-

tamento perante a realidade. Ora, ao criticar a “cor da música”, Sócrates não está dizendo que ela não deve estar presente nas manifestações sobre os assuntos mais importantes dos homens, mas sim que ela deve estar embasada corretamente, o que já eliminará alguns tipos de ritmos, métricas e melodias. Ele mostra que a beleza do jovem, que tanto enfeitiçava os gregos, deve estar fundamentada em bases sólidas para que realmente possamos deixar crescer em nós o amor: uma alma que possa se tornar virtuosa. Também os discursos devem ser belos, com ritmos e melodias apropriados; mas que tal beleza não nos ludibrie em relação àquilo que é eticamente superior. Sócrates não está defendendo o absurdo que somente devem ser amados os jovens que não forem belos, mas sim que a beleza do jovem deve ser bem fundamentada: assim também devem ser os discursos, belos a ponto de nos enfeitiçar, mas bem fundamentados, para que possamos amá-los de modo a nos engrandecer.

Já tratamos, então, de dois quartos desse trecho do livro X que critica a poesia: da análise epistemológica da arte e da crítica a Homero. Vale lembrar que descrevemos aqui a posição de Platão frente à poesia para que possamos esclarecer sobre o que incide a sua crítica, de modo a defendermos a tese de que deve haver na filosofia uma persuasão, tal qual ocorria na tragédia e na poesia em geral; a saber, deve haver uma psicagogia na filosofia para que ela transmita seu conhecimento de modo efetivo. Em 601b-602b, no que chamamos de terceira parte desse trecho, Sócrates procede à nova investigação acerca da arte e seu poder imitativo, realçando novamente pontos que indicam o afastamento do saber poético frente à verdade do real. Apresenta três tipos de saberes: o saber daquele que utiliza o objeto, o daquele que faz o objeto, e o daquele que imita o objeto. O primeiro terá o verdadeiro conhecimento, *epistème*, o segundo terá a correta opinião, *orthè dóxa*, já o terceiro, nosso poeta, não terá nenhum dos dois conhecimentos consagrados pelas investigações da *República*<sup>16</sup>. Novamente, não há nenhum sinal de crítica sobre o modo de persuasão da poesia, mas sim sobre o conteúdo de que ela trata.

A próxima parte, de 602b até 605c, que trata entre outras coisas da parte da alma à qual se dirige o mimético, é relevante para nosso estudo, pois mostra indiretamente que há uma função apropriada para a poesia mimética. Ela vai se dirigir eminentemente para as partes desejanse e irascível da alma, e, isto posto, abre-nos o caminho para uma interpretação possível das próprias passagens poéticas dos diálogos: os mitos pla-

tônicos se dirigem às partes inferiores da alma e têm a função de harmonizá-las para que o *logistikón* possa governar soberanamente.

A passagem 601c resume o que foi dito com a seguinte frase: “Por Zeus, eu disse, então, isto de ‘imitar’ se refere ao que é três vezes (περὶ τρίτρον) separado da verdade?” Com a resposta positiva do interlocutor, Sócrates continua, “Então, em relação a que tipo (πρὸς ποῖόν τι) de elemento no homem se volta o seu poder e sua função?” Como salienta Shorey em sua tradução da Loeb, em uma nota relativa a essa passagem, a troca de ‘*perí*’ por ‘*prós*’ marca a mudança do rumo da investigação que agora se volta para a parte da alma à qual a poesia mimética se dirige.

Pode-se ver também, nesse trecho, que Sócrates desfere um ataque contra a autoridade da poesia, apresentando argumentos que a afastam do que é verdadeiro e sensato. A comparação da poesia se dá novamente com a pintura, apresentando primeiro os aspectos enganadores da visão. A pintura se assemelha à magia, *goeteía*, e a malabarismos ou feitiçaria, *thaumatopoiía*<sup>17</sup>, pois ela explora as fragilidades da visão para produzir ilusões. Sócrates exemplifica tais fragilidades com as ilusões de ótica, como ver um pedaço de madeira torto dentro d’água. Contra essas ilusões, teríamos o poder de medição do *logistikón*, a parte racional da alma. Como já foi apresentado na investigação anterior acerca das partes da alma, no livro IV, se houver dois fenômenos anímicos contraditórios, estaremos necessariamente lidando com duas partes da alma. Assim, com a medição, resultado da investigação do *logistikón*, contradizendo-se com a visão, teríamos a indicação de que há um conflito de partes da alma, e Platão se posiciona a favor da parte que calcula. Temos, então, que a arte mimética produz efeitos que não são reais, e se relaciona com partes da alma menos valorosas do que a do *logistikón*. Conclui-se, assim, que a arte mimética, da qual a pintura e a poesia fazem parte, é “uma (atividade) inferior que se relaciona com partes inferiores (da alma) e produz efeitos inferiores”<sup>18</sup>.

O mesmo acontece em relação ao ouvido e, conseqüentemente, em relação aos efeitos da poesia<sup>19</sup>. Sócrates não vai se satisfazer com o resultado da analogia com a pintura, mas vai investigar a poesia em si mesma para mostrar essas mesmas conseqüências. Começa com uma definição de poesia mimética<sup>20</sup>: “A poesia mimética imita as ações humanas feitas sob compulsão ou voluntariamente, e, a partir dessas ações, os homens julgam que se saíram bem ou mal e, em tudo isso, ou se rejubilam ou se

lamentam.”<sup>21</sup>. Nesses momentos, a alma humana experimenta impulsos contraditórios, assim como em relação à pintura e à medição. Sócrates apresenta-nos um exemplo, diz que em relação a uma perda o homem sensato não vai se entregar muito ao lamento, apesar de poder haver nele um forte impulso para isso: trata-se aqui de impulsos contraditórios, o que restringe o lamento, proveniente do *logistikón*, e o que quer se lamentar, proveniente de uma parte irracional, *alogistikos*<sup>22</sup>.

O problema, no entanto, reside no fato de as emoções irracionais, sem a devida continência, serem mais múltiplas e mais fáceis para se copiar, gerando assim mais poemas que imitariam situações de lamento e de medo do que situações que estimulassem o *logistikón* e seus ditames ordeiros e virtuosos. Sócrates vai afirmar que, para ganhar os favores de uma multidão em um teatro, é muito mais vantajoso imitar ações que levem as partes irracionais da alma a se conturbarem do que procurar imitar a serenidade e a compostura do *logistikón*. No entanto, ele não diz que é impossível tal imitação adequada, apenas que é muito difícil e que não é provável, caso o objetivo da representação seja a vitória nas festas gregas.

Por fim, em 605b-c, Sócrates completa a analogia com o pintor, afirmando também para o poeta que esse se reporta a elementos inferiores na alma e que produz poemas apartados do real. Apresenta, então, a famosa proibição da permanência do poeta em uma cidade bem ordenada, εὐνομεῖσθαι πόλιν, pois ela instaura na alma uma constituição viciosa, κακὴν πολιτείαν.

É lícito afirmar, no entanto, que Sócrates deixa espaço aqui para uma poesia que produziria efeitos ordeiros nas partes inferiores da alma, e na medida em que tratasse de assuntos relativos ao *logistikón*, certamente de pouca popularidade frente à massa, essa poesia também se reportaria ao que há de mais elevado na alma, educando-o e forjando nele virtudes nobres. Podemos supor, por exemplo, que o *Timeu*<sup>23</sup>, com todo o seu discurso verossímil, *eikón*, seja um tipo de “poesia mimética”, que imita o *kósmos*, mas que também estimula o *logistikón*: certamente não seria esse o tipo de poesia que venceria o concurso que Agatão ganha no dia anterior ao *Banquete*. Poderíamos também supor que o mito de *Er*, ao final da *República*, que aparece de modo gritante logo após árdua crítica aos discursos poéticos, seja um tipo de “poesia” que estimula as partes *alogistikoi* de forma a harmonizá-las e criar a expectativa apropriada perante a morte. O que queremos afirmar aqui, novamente, é que mesmo a crítica

à poesia e à autoridade conferida a ela pela sociedade grega da época de Platão sendo tão radical como no livro X, não podemos dizer que todos os seus aspectos sejam descartados na correta educação de um filósofo. A poesia tem um poder de convencimento e de relacionamento com as partes inferiores da alma que são importantes para uma filosofia que se quer um ensinamento de uma forma de viver. A filosofia se pretende tão psicagogia quanto a poesia.

Não se trata aqui de aceitar ou recusar o universo ético escolhido pelo Platão da *República*; seria ridículo querer defender, frente às afirmações desse trecho, que em algum discurso imaginário de suas “lições orais”, por exemplo, Platão teria defendido a poesia homérica em seu conjunto. Platão critica aqui claramente certos aspectos da poesia grega e também a forma como ela termina por deixar a alma do povo grego. O que nos importa salientar é que a filosofia se baseia em uma condução da alma total de quem a empreende, condução certamente apoiada nos ditames da razão, mas que, se esses ditames também não *transformassem* a vida do aprendiz de filosofia, não alcançariam o seu objetivo principal. A crítica à poesia não pode ser confundida com uma crítica à vida necessária a qualquer investigação filosófica. A filosofia trata dos temas centrais da vida e de forma alguma ela pode se tornar um mero manuseio de argumentos, prescindindo de um envolvimento vital com suas investigações: seu objeto principal era a transformação da vida, e sem alcançar esse objeto, ela não poderia levar o nome que leva, amor à sabedoria. Essa condução da vida, a psicagogia, é a experiência vital necessária à compreensão efetiva da filosofia, sempre respeitando os ditames da razão; respeito esse que não ocorre na poesia, apesar de ela também poder produzir uma psicagogia.

No trecho que denominamos quinta parte, 605c até 607a, Sócrates apresenta a principal acusação contra a poesia, μέγιστον κατηγορήκαμεν. É que o seu poder de corrupção, fora alguns poucos exemplos, é de toda forma terrível. Aqui, Sócrates finalmente trata do poder persuasivo do poeta, exemplificando-o da seguinte maneira:

Os melhores de nós, ouvindo Homero ou algum outro dos tragediógrafos imitando algum dos heróis em sofrimento, e alongando o seu grande discurso em seus lamentos, ou cantando e batendo em seu peito, você sabe que nos alegamos e nos abandonamos nós mesmos a seguir, com *simpatia* (*xympáskhontes*) e zelo, e nós louvamos como um bom poeta aquele que mais fortemente nos dispuser dessa forma. (605c-d)



O desenvolvimento do argumento diz que, na vida cotidiana, ao sentirmos tais impulsos de nos lamentar, nós nos restringimos e não nos permitimos esse abandono que o poeta relata sobre o herói. Decorre daí que deveríamos também criticar o poeta e o herói, pois, caso contrário, estaríamos em contradição. O argumento aqui diz ainda que se permitimos sentir prazer no lamento do sofrimento alheio, estamos alimentando em nós mesmos as partes que têm o impulso de se lamentar, tornando-se assim mais difícil restringi-las. Sócrates descreve como os prazeres, risos, etc, que temos nas tragédias vão nutrindo em nós impulsos ridículos e condenáveis. Os espetáculos terminam por tornar essas ações, desejos e dores os governantes, e não os governados, como deveriam ser.

Esse trecho é importante pois apresenta o modo pelo qual a poesia educa e transmite seu conhecimento. A palavra principal aqui é “sentir, experimentar junto”, *xympáskho*. Trata-se, como se lê nos livros II e III, de um princípio de identificação entre os homens e a história narrada, como se, a partir de um acompanhamento natural das ações ali desenroladas, passássemos a vivê-las e, assim, aprendêssemos a ser como elas são. As suas experiências passam a ser nossas experiências, aprendemos de modo radical e vivemos o que é transmitido. Sócrates mostra o poder de persuasão que tem a poesia, e aqui também poderíamos imaginar uma poesia que leva o homem a uma vida virtuosa, e que certamente estaria presente na educação digna do filósofo. Apresentando a questão de modo mais radical ainda, poderemos dizer que a mesma experiência deve acontecer na filosofia, se ela se pretende uma educação para a vida. Deve haver uma identificação entre os investigadores e a investigação para que ela se realize de modo radical e concreto: os filósofos devem ser *xympáskhontes*, co-experimentadores, ou se quisermos, devem passar por uma experiência que seja tão radical quanto a investigação exige: ao se tratar da morte, devem de alguma forma experimentar a presença da morte; ao se tratar do cosmo, devem de alguma forma se ver frente à sua própria noção de cosmos; ao se tratar de como se deve viver, devem se ver frente ao modo como eles mesmos estão vivendo.

O fundamento da psicagogia poética e filosófica é uma experiência em conjunto com o que se está narrando ou investigando. Sem essa experiência em conjunto, baseada em uma identificação entre os sujeitos do discurso e o próprio discurso, não há uma educação efetiva e consistente da alma humana.

Finalmente, em 607a, Sócrates, com todas as letras, não permite a entrada da poesia na cidade, salvo os hinos aos deuses e aquela que louva os homens bons<sup>24</sup>. Vê-se que não se pode dizer sem pecar por imprecisão que Platão expulsa os poetas e a poesia de sua cidade ideal: há sim espaço para a poesia, especialmente para o poder de persuasão que ela tem. Sócrates ainda comenta, em um trecho de conclusão a essa crítica aos poetas no livro X, que a querela entre a filosofia e a poesia é antiga, e que ele está à espera de alguém que a defenda, pois seu amor pela poesia é grande. Assim, Sócrates diz:

E, igualmente, afirmemos o seguinte: que se a *mimesis* e a poética do prazer tiverem algum argumento para nos falar <provando> que é necessário que ela esteja na cidade bem governada, nós a receberíamos com prazer. Pois nós nos conhecemos quando estamos sob o seu feitiço [...] Não és também tu enfeitado por ela especialmente quando a contemplas através de Homero? – Muito! – E não a permitiríamos o retorno caso ela se defendesse em metro ou em outro estilo?

Não é sem pena que Sócrates afirma a expulsão de Homero de sua cidade ideal. E mais ainda, essas últimas palavras parecem mostrar que Sócrates queria, em verdade, incitar a discussão sobre os benefícios ou malefícios da poesia para a cidade. De acordo com Shorey, Plutarco, em *Quomodo adolescens*, Aristóteles, na *Poética*, e Sidney, em *Defense of poesie*, aceitaram esse desafio, e procuram de todas as formas apresentar razões para a permanência da poesia em uma cidade ideal. Mas, enquanto não aparecer ninguém com argumentos convincentes o suficiente para mostrar a importância e a boa função dessa poesia grega para uma cidade feliz, Sócrates vai continuar utilizando o antifiteiço que é o discurso aqui proferido, analisando e criticando a poesia. Denominar toda essa análise crítica à poesia de “antifeitiço”, ou mesmo “feitiço”, ainda nos mostra a importância da vida que devem ter os argumentos filosóficos, pois eles devem enfeitar tanto ou até mais do que a poesia, e não podemos negar a força vital presente em um argumento que diz enfeitar os ouvintes. Trata-se de encontrar um rival para a força psicagógica que a poesia tinha na Grécia, um rival à altura de tamanha vitalidade ética, como eram as encenações poéticas: esse é o papel que a filosofia deve ocupar na cidade ideal.

Terminamos, assim, a análise dos trechos em que Platão lida explicitamente com a poesia e os poetas. Ficamos com o fato de haver, apesar

de tamanhas críticas, um espaço legítimo para a poesia na educação dos filósofos e também em uma cidade ideal, mas o que mais nos interessa aqui é salientar que Platão não criticava o caráter vital da poesia grega e afirmar, conseqüentemente, que aos argumentos filosóficos também era necessária tal vitalidade. Assim, tanto a poesia quanto a filosofia se pretendem uma psicagogia.

## ABSTRACT

This text is an analysis of the criticism of the poets made by Plato in the tenth book of the *Republic*, emphasizing the fact that such criticism rejects only the ethical *content* of certain poems and not the persuasive and educational *form* of poetry in general. This text defends that philosophy in Plato wants for itself the characteristic of being psychagogical, and therefore cannot reject it in poetry.

**Key words:** Plato; Censure to poetry; Homer; persuasion.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artigo é parte de minha Tese de Doutorado, intitulada *Experiência Vital e Filosofia Platônica*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2004. A tese defende que a filosofia na Grécia clássica, e com isso também em Platão, é um processo de transformação total da alma do estudante. A filosofia não é uma investigação abstrata em que não há repercussões éticas na vida daqueles que investigam, ela não pode ser apenas defesa de teorias. Defendo que não se deve procurar nos textos antigos apenas sistemas filosóficos coerentes, mas que tais textos, como toda a filosofia antiga, procuram promover o que chamo de *experiência vital*: trata-se de uma vivência que transforma profundamente a vida daqueles que a empreendem. O termo psicagogia remete normalmente à experiência vivida por aqueles que se deixam seduzir pelo discurso e é a essência da retórica, segundo o *Fedro* (271d) de Platão. Assim, a tese procurou mostrar que, mesmo criticando tanto a retórica dos sofistas quanto a poesias dos antigos poetas, Platão quer que a filosofia tenha também a capacidade persuasiva destas duas artes: a filosofia deve ser, a seu modo, também uma psicagogia, uma condução da alma para que se alcance a vida feliz. Nesse sentido, foi relevante examinar as críticas de Platão à poesia e perceber ali que não se trata uma crítica ao que a poesia tem de psicagógico, mas sim ao conteúdo ético que não se adéqua àquilo que a razão alcança. O critério da verdade é racional, mas a transformação vital na pessoa que investiga é tão profunda quanto aquela experimentada pelos que participavam da vivência da poesia educativa na Grécia antiga.

<sup>2</sup> Julia Annas e outros afirmam que o livro X da *República* se parece com um apêndice, e realmente não é explícito o porquê de Platão voltar a esse tema no fim de toda essa trajetória. Cf. *Introduction to Plato's Republic*, p.336.

<sup>3</sup> Note o termo “ríxa”, *diaphorá*, que também designa diferença: ὅτι παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ, 607b.

<sup>4</sup> Tal termo, em grego *psykhagogia* (*psykhe* + *ago* = conduzir a alma), é usado também em relação a Hermes, o deus condutor das almas, de forma parecida com o seu epíteto mais conhecido, “psicopompo”, isto é, aquele que envia as almas. Portanto, o sentido estrito desta palavra seria o de invocar as almas dos mortos. Esse termo existe em português com a seguinte entrada no dicionário *Caldas Aulete*: “s.f. cerimônia religiosa, entre os antigos gregos, para aplacar as almas dos mortos. Evocação mágica das sombras. (Ret.) Arte de guiar as almas pelo melhor caminho. A própria Retórica segundo Platão. F. gr. *Psykhagogia*”. A relação com a poesia fica claro quando lembramos que mais do que entreter, a arte grega tinha a função de educar, de formar um ser humano: a poesia era a *paidéia* do povo grego.

<sup>5</sup> Para uma outra divisão desse trecho do livro X, cf. Julia Annas, *Introduction to Plato's Republic*, p. 335.

<sup>6</sup> A noção de arte usada aqui é restrita ao que hoje chamamos de ‘belas-artes’ (literatura, artes plásticas, etc) e não relativa às técnicas em geral.

<sup>7</sup> De acordo com Shorey, na nota de sua tradução para a edição da Loeb, esse termo, *phármakon*, é a base da visão de Plutarco sobre o papel da literatura na educação, cf. *Quomodo adolescens poetas audire debeat* 15c.

<sup>8</sup> Μίμησιν ὅλως ἔχοι ἄν μοι εἰπεῖν ὃ τί ποτ' ἐστίν; Você poderia me dizer em geral o que é a *mimesis*?, 595c.

<sup>9</sup> εἶδος γὰρ πού τι ἐν ἑκάστον εἰώθαμεν τίθεσθαι περὶ ἑκάστα τὰ πολλὰ, οἷς ταῦτὸν ὄνομα ἐπιφέρομεν.

<sup>10</sup> Sócrates parece usar esses dois termos indiscriminadamente.

<sup>11</sup> οὐ τὸ εἶδος ποιεῖ, ὃ δὴ φαμεν εἶναι ὃ ἔστι κλίνη, ἀλλὰ κλίνην τινά.

<sup>12</sup> Há aqui, também, argumentos que defendem a necessidade de haver uma única idéia e não muitas idéias acerca de um conjunto de objetos com o mesmo nome. Enfim, trata-se de mais um trecho em que toda a complexidade da noção de *forma* é apresentada.

<sup>13</sup> “Um aspecto da poesia é *aquilo que ela ensina*, i.e., o conteúdo do que ela passa, as lições que ela transmite, o tipo de vida que ela exemplifica e ao qual são exortados os seus participantes, ouvintes e atores. Outro aspecto é o modo pelo qual ela transmite esse conteúdo, i.e., a identificação, o prazer e a comoção que transformam as almas dos participantes nos eventos de poesia.”

<sup>14</sup> 599b

<sup>15</sup> Não se trata aqui da conclusão desse trecho da crítica à poesia como um todo, que virá somente em 607b, mas apenas do que foi dito sobre a epistemologia da arte.

<sup>16</sup> 601-602a

<sup>17</sup> É interessante ressaltar a etimologia dessa palavra: *thaûma* e *poiéo*, fazer, produzir espantos, admirações. Tanto Platão, no *Teeteto*, quanto Aristóteles, na *Metafísica*, definem o *thaûma*, como a *arkhé* da filosofia.

<sup>18</sup> Φαῦλα ἄρα φαύλω ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾶ ἡ μιμητική.

<sup>19</sup> 603b.

<sup>20</sup> Shorey, em sua tradução da *República*, compara essa definição com dois trechos das Leis, 655d e 814e, e também com Aristóteles, *Poética*, 1448a1-2.

<sup>21</sup> 603c.

<sup>22</sup> 604<sup>a</sup>. Sócrates não especifica aqui a parte que produz o impulso de se lamentar, se seria do *epithymetikón* ou do *thymoeidés*, mas com certeza não seria proveniente do *logistikón*.

<sup>23</sup> Cf. Timeu, 29d, τὸν εἰκότα μῦθον.

<sup>24</sup> ὅσον μόνον ἕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς ποιήσεως παραδεκτέον εἰς πόλιν., é necessário permitir a poesia na cidade somente enquanto ela for hinos aos deuses e encômios aos heróis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANNAS, Julia. *An introduction to Plato's Republic*. Oxford: Clarendon Press, 1981.

BRISSON, Luc. *Plato the myth maker*. Trad., editado e com introdução de Gerald Naddaf, Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998 [1994].

COLIN, G. "Platon et la poésie." In: *Revue des Études Grecque*. Paris, v. XLI, n 185, p. 1-72, 1923.

DOMANSKI, Juliusz. *La philosophie, théorie ou manière de vivre?* Paris: Éditions du Cerf, 1996.

FAVORITO, M. O. *Arte e Mimesis em Platão*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1998.

GOLDSCHMIDT, Victor. *Questions Platoniciennes*. J. Vrin: Paris, 1970.

GRIMALDI, Nicolas. "Le statut de l'art chez Platon." In: *Revue des Études Grecque*. Paris, v. 93, p. 25-41, 1980.

HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* São Paulo: Loyola, 1999.

MURDOCH, Iris. *The fire and the sun: why Plato banished the artists*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

NOGUEIRA, M. "Acerca do conceito de *psicagogia* em Platão". In LOPES, et alii. (org.) *Scripta Classica. História, Literatura e Filosofia na Antiguidade clássica*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1999.

- PINHEIRO, Marcus Reis. *Experiência Vital e Filosofia Platônica*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2004.
- PLATO. *Complete works*. Cambridge: Harvard University Press, 1995 (Loeb Classical Library).
- \_\_\_\_\_. *Ouvres Complètes*. Paris: Les Belles Lettres, 1949.
- TATE, J. "Imitation in Plato's *Republic*" in *Classical Quarterly*. Oxford, v. 22, pp. 16-23, 1928.
- VOELKE, André-Jean. *La philosophie comme thérapie de l'âme*. Prefácio de Pierre Hadot. Paris: Édition du Cerf, 1993.

## TEORIA E PERFORMANCE

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

---

### RESUMO

O artigo se serve da metodologia proposta por Charles Segal e analisa a tragédia *Bacantes*, de Eurípides, como um discurso metatrágico cuja finalidade é discutir um aspecto específico da própria peça: os termos utilizados no diálogo entre Dioniso e suas seguidoras, que ocorre logo após a cena prodigiosa da queda do palácio de Penteu.

**Palavras-chave:** *Bacantes*; Eurípides; metateatro; metatragédia; tragédia.

Impressionam-me, a cada retorno, as *Bacantes* de Eurípides. Não hesito em afirmar que aquele que deparou com este texto não deixou sua leitura sem ter sofrido um *seismós*, um abalo, uma comoção estranha, um tremor em sua carne. E de forma incômoda, em cada regresso, irrompe a questão impertinente: a que se deve o poder desse texto? Digamos que ao poder do mito, ao jogo dos elementos poéticos bem colocados, à sensibilidade sofisticada do dramaturgo, à musicalidade, a cenas de efeito, ao poder da forma literária escolhida pelo poeta, que traz consigo a *hybris*, a *hamartía*, a *katastrophé*, a *áte* e todos esses elementos de destruição e derrisão. Sim; mas será só isso?

Parece-me que *Bacantes* vai além. Nada muito além do humano, mas algo na fronteira, na proximidade com o divino. Realço que entendo o divino, aqui, como a potência criativa, ela mesma em efervescência e produção. Assim, se observarmos *Bacantes* em apenas uma de suas partes – o texto –, concluiremos que ele gera poesia que, conseqüentemente, carrega em si força física (sonora e visual); ao mesmo tempo, como demonstrou Segal (1997), esse texto é não somente poesia pura, mas também uma reflexão crítica bem articulada sobre o fazer teatral, que coloca em cena, numa fantasia de valor estético incontestável, intuições argutas e profundas. *Bacantes* consegue reproduzir, seja pelo curto espaço da encenação, seja para o resto de uma vida, a presença do deus patrono da ilusão teatral.

E toda a peça, ainda que apreciada somente pela leitura<sup>1</sup>, é um só *sphygmós*, uma só palpitação, um único movimento de pulso, uma pai-

xão em espetáculo e em teoria amalgamados; isto significa que ali convivem modos independentes de pensamento.

Pretendo, neste artigo, analisar uns poucos versos de *Bacantes*, onde detectei, em meio à fantasia e ilusão dionisíacas, a presença de uma teoria rudimentar<sup>2</sup> sobre o fazer cênico de uma tragédia. Nisso não há novidade; muitos helenistas já abordaram o tema<sup>3</sup>. Vou concentrar-me, entretanto, em uma brecha poética esquecida. Minha análise visará a uma teoria corporificada da tragédia; em outras palavras, buscarei marcas textuais que registram um anelo de corpo de intérprete, de translado cênico, por meio, quiçá, de uma máscara sobre um rosto movente.

A teoria da tragédia é ainda hoje uma questão complexa. Com efeito, existem muitas e famosas teorias que abordaram essa forma poética a partir de paradigmas inabaláveis – basicamente *Édipo* e *Antígona* – e que se esquecem de várias outras tragédias restantes que, definitivamente, não se encaixam em qualquer proposta sistematizada. No meu ponto de vista, essas abordagens escamotearam, com elegância, um gênero que só se constitui, efetivamente<sup>4</sup>, pelo exercício cênico. Todas elas, em geral, abordam o tema do ponto de vista filosófico e, neste sentido, desenvolveram mais e melhor a questão do trágico do que a questão da antiga forma dramática.

No entanto, questões abstratas ou intelectuais, com frequência, perdem de vista os produtos reais e concretos: o texto, as personagens e os pensamentos manifestos em palavras. O que diriam, a esse respeito, os ‘fazedores’ de tragédia, poetas, encenadores, produtores, bailarinos, atores e dramaturgos? Como pensavam o teatro os fazedores de teatro?

Sejamos humildes. De fato, o teatro grego ainda é desconhecido para nós, mas o cotidiano, a julgar por certos testemunhos, não estava tão distante da prática teatral. Há notícias de peças que se formam a partir de uma realidade ordinária e que intentam nela permanecer. Ateneu, X, *apud* Sutton<sup>5</sup>, informa sobre um teatro-dança do alfabeto, o drama satírico *Anfiarau* de Sófocles, no qual as letras e sons se materializam em corpos para se fazerem entender. Wise, na esteira de Svenbro, faz comentários acerca de uma peça escrita por Kallias, poeta ateniense do séc. V a.C., sobre o alfabeto<sup>6</sup>. A autora destaca o título provocativo da obra, *Tragédia ABC* ou *Teoria Gramatical*. Pelos fragmentos, sabe-se que o coro era composto pelas 24 letras do alfabeto; que o prólogo consistia em uma entoação das letras em ordem (*Digo alfa, beta, gama, delta e depois o epsilon* do



*deus*<sup>7</sup>, *zeta*, *eta*, *theta*, *iota*...) que o coro, nessa peça, era dividido em dois semicoros que cantavam as combinações de consoantes e vogais (*beta alfa*: *ba*. *Beta epsilon*: *be*. *Beta eta*: *bee*. *Beta iota*: *bi*...) e que os diálogos incluíam instruções sob a forma de enunciação das letras pelo modo da articulação etc. Wise cita outras várias peças que incluem performances desse gênero, o *Teseu* de Eurípides, *Telefos* de Agatão e outras.

Esses dados são relevantes, pois indicam que teoria, prática e fantasia não estavam, absolutamente, separadas no teatro grego. Indicam, ainda, que a matéria teórica aspira a soluções práticas, como escrever e falar, que, por sua vez, são matéria para ilusão cênica e realização material real.

Assim, o texto trágico (ou cômico) é estabelecido em versos, longas narrativas (*rhéseis*), partes dialogadas e disputas (*agónes*), tudo formatado em prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo (no caso da comédia, acrescenta-se o párodo), os quais demandam uma necessária – quase obrigatória – realização em canto, dança e enunciação dramática e para quê?

A resposta é fácil se, recorrendo ao teatro, ouvirmos o Pai, o protagonista de *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello (1981, pp. 361-363). Em suas palavras percebe-se que o teatro impõe uma *corporificação*. Vejamos:

Pai: Oh, senhor, sabe muito bem que a vida é cheia de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem ao menos têm necessidade de parecer verossímeis. E sabe por que, senhor? Porque esses absurdos são verdadeiros. (...) Digo que ao pensarmos nesses absurdos verdadeiros, que nem mesmo verossímeis nos parecem, vemos que a loucura consiste, justamente, no oposto: em criar verossimilhanças que parecem verdadeiras. E essa loucura, permita-me que lhe observe, é a única razão de ser da profissão dos senhores [atores]. (...) Fazer com que pareça verdadeiro o que não o é, sem necessidade... só por prazer. O ofício dos senhores consiste em dar vida, na cena, a personagens imaginárias?... (...) Dar vida a seres vivos, mais vivos do que aqueles que respiram e vestem roupas! Menos reais, talvez, porém mais verdadeiros.

Pela fala do *Pai*, entende-se que não há pensamento, conceito, idéia teatral, por absurda que seja, que não possa se materializar em um corpo vivo e verossímil, uma interpretação viva pelos personagens. Essa loucura, que, no meu ponto de vista, é a loucura dionisíaca, é essência dessa arte. Tudo que se abstrai disso é filosofia.

Abel (1968, p. 144 e 149) afirma que a tragédia, especialmente, ao buscar materializar-se, transmite *de longe* o sentido mais forte da realidade do mundo. Segundo o crítico americano, nenhuma outra forma dramática é capaz de criar um efeito tão arrebatador do real. Ela é mediadora entre o mundo e o homem, e, como forma, está dos dois lados: o das ilusões fabricadas e o do corpo, da voz, da presença real do ator em ação.

Por isso, procuro, na fala poética de um dramaturgo do século V a.C., pistas para o estabelecimento de uma *teoria implícita corporificada* – ainda que imprecisa – da tragédia. Para tanto, procurei fazer uma seleção lexical que revela a origem de alguns conceitos, hoje filosoficamente estabelecidos.

## A ESCOLHA

Deter-me-ei no instante em que Dioniso, tendo se libertado, indaga o motivo de estarem as bacantes, bem ao modo de bárbaros<sup>8</sup>, prostradas no chão. A pergunta do deus-personagem surge logo após o prodígio que teria causado pânico nas piedosas mulheres, isto é, a queda da arquitrave da casa de Penteu.

Três motivos me fizeram escolher essa cena: em primeiro lugar, ela trabalha com o *princípio da autoridade*<sup>9</sup>, que consiste em fazer falar aquele que tem competência para dizer a verdade de um fato acontecido. Assim, quem fala é o próprio Dioniso, deus padroeiro do teatro. Mas esse que fala é também uma ficção, uma personagem<sup>10</sup>, pois está, em *Bacantes*, disfarçado de guia, de mestre. Fala, ainda, por esse mesmo canal, um encenador que, de dentro do espetáculo, instrui o coro<sup>11</sup>. O jogo de colocar em cena personagens auto-referentes que discutem a situação real em que atuam é técnica que garante refinamento na prática teatral. Há nela uma fusão que nos tira da ilusão em que fomos mergulhados e nos atira na realidade da cena, embora estejamos, ainda, dentro do irreal. A instância da divindade (que do rito adentra a ficção); a da personagem (pura ficção); e a do diretor/encenador (que do rito da ficção atua no espaço real e prático do teatro) acaba por se firmar como um sonho real<sup>12</sup>. Dioniso cumpre seu papel de sempre: quebrar fronteiras, destruir diferenças, confundir o imaginado, o encenado e a realidade<sup>13</sup>. Enfim, como Baco, ele é paradoxal, impera e governa a lógica, a coerência textual e a ilusão cênica com pulso de ferro. Tecnicamente isso remonta a Homero, que faz Ulisses narrar sua própria história na *Odisséia*<sup>14</sup>. Como o Laertiada, Baco ocupa-se, ao mesmo tempo, da função de *objeto da narrativa*

(o causador da destruição da casa de Penteu) e de *testemunha ocular* que relata ‘em primeira mão’ o acontecimento. Acrescente-se que ele, como deus que é, pode mais. Atua igualmente como *instrutor e diretor de palco* que, durante a encenação, corrige, ordena e direciona a ação dos atores durante a performance. Não se questiona o relato do deus nem o testemunho da personagem que viu. Tampouco se pode questionar o regente do coro durante o espetáculo.

O segundo motivo que me moveu é a polêmica criada em torno dos versos da cena anterior, que desemboca na passagem que vou analisar. Segal (1997, pp. 219-221, notas 6, 7, 8 e 9) faz um longo apanhado de toda a disputa teórica acerca do trecho para, em seguida, concluir que existe nele uma discrepância entre o dito e o visto que nos obriga a reconhecer a natureza simbólica do que está sendo encenado. No meu entendimento, teoria é isso: criar símbolos<sup>15</sup> para facilitar a compreensão de um processo; e fazer teatro é criar corpos agentes para facilitar a compreensão do mundo; e teoria teatral é criar símbolos em corpos agentes para facilitar a compreensão de um processo e do mundo.

Nesse caso, Eurípides cria símbolos para explicar o que é a experiência estética de destruição, a saber, a tragédia. Não obstante, alguns poderiam objetar, afirmando que a poesia também *cria símbolos*. Exato. Concordo com a ponderação, porém, isso não ocorre para facilitar o conhecimento, e sim para permitir a sua vivência.

Estamos em lugares diferentes. A teoria, para os gregos (θεωρεῖν), ocupa o lugar do ver e do contemplar: normalmente, quem vê é o público. A poesia está no espaço do fazer (ποιεῖν), lugar do poeta, do ator e do encenador. Entretanto, Dioniso, na cena que escolhi para análise – e em toda a peça – faz e vê tudo o que faz (ele vê a prostração das bacantes, o combate de Penteu com o touro forjado de ar; ele observa, critica e aprimora o travestimento de Penteu, ele vê, com satisfação, a cabeça/máscara de Penteu nas mãos de sua assassina). Deixo para outra ocasião essa discussão; quero, todavia, relembrar que a *mimesis* teatral, lugar-fronteira, é pura mentira, é jogo, mas, por outro lado, é pura realidade, pois acontece através do corpo vivo que age.

Assim, a cena realça e manifesta o poder hipnótico do deus do teatro, que induz uma platéia de aproximadamente 14 mil espectadores a pensar e sentir, com deleite, o terrível que pode ou não ter acontecido. Estamos, sem dúvida, discutindo em poesia e teoria a questão da ilusão cênica na

tragédia. Efetivamente, o procedimento faz de *Bacantes* uma tragédia especial, lugar intenso de criação.

Finalmente, o último motivo pelo qual escolhi essa passagem é que Segal, em sua obra, não se detém sobre esse trecho. Mostrarei, nessa seção, como a linguagem é centrada nos atos de ver e fazer e como as palavras são manipuladas como indicadores de teatralização do que já é teatral.

## A ANÁLISE

Platão, na *República*<sup>16</sup>, afirma que quando as paixões cessam *somos libertos de uma hoste de déspotas furiosos*. A Dioniso, não o prenderam as paixões de quem quer que seja. Depois da tentativa de Penteu, ei-lo livre, sereno, de volta ao *thiasos* frígio. O ato de libertar-se é ponto essencial para a tragédia. A cena mostrará Dioniso que, libertado, tem consciência de sua libertação e, ainda, indica o processo através do qual ela se deu. Vejamos a fala de Dioniso a partir do verso 604:

Δι. Βάρβαροι γυναῖκες, οὕτως ἐκπεπληγμένοι φόβῳ  
πρὸς πέδῳ πεπτώκατ'; ἦσθησθ', ὡς ἔοικε, Βακχίου  
διατινάξαντος δῶμα Πενθέως· ἀλλ' ἐξανίστατε  
σῶμα καὶ θαρσεῖτε σαρκὸς ἐξαμείψασαι τρόμον.<sup>17</sup>  
(vv. 604-607)

Traduzo as palavras do deus de forma livre e mais ou menos literalmente:

Bárbaras, assim (οὕτως), aturdidas (ἐκπεπληγμένοι) pelo medo (φόβῳ) caístes (πεπτώκατε) no chão? Experimentastes, parece-me, Baco arrasando (διατινάξαντος) a casa de Penteu, mas erguei corpos e confiai e retirai o tremor da carne.

Segundo Roux (1972, p. 443), há na fala tranqüila do deus um tom pejorativo, irônico e altaneiro. Certamente, Dioniso faz uso da ironia; tropo muito freqüente nas tragédias. O sinal da ironia é o contexto: Baco sabe o espanto que pode causar com seus terremotos, fogos, espectros, mesmo que ilusórios; sabe da fragilidade dos humanos e de seu prazer em acreditar nas ilusões; no entanto, com calma extraordinária, pergunta: que é isso, que medo é esse? Como era de se esperar, o coro foi derrubado pelo medo e se encontra, agora, prostrado ao chão<sup>18</sup>.

O deus escondeu seu sentimento, encenou uma surpresa (através da pergunta retórica inicial) diante dos efeitos naturais do medo. Aqui, po-

demos entender que o texto propõe uma distância cruel entre a divindade e o homem que a experimenta. Mas quero observar, no primeiro verso da fala destacada, o substantivo φόβος (terror), empregado no dativo como o agente da passiva do particípio ἐκπεπληγμέναι. No âmbito da teoria formal, mais uma vez com Aristóteles na *Poética*<sup>19</sup> e depois com seus sucessores, φόβος, juntamente com ἔλεος (piedade), são as mais fortes emoções provocadas no espectador pela tragédia grega. Juntas, elas provocam a depuração do corpo que as sente e que as vê, do corpo que as teoriza.

O substantivo φόβος, como dissemos, está atrelado ao verbo ἐκπλήσσειν. A tradução deste verbo é complicada. Ele é composto pelo prefixo ἐκ, que marca um movimento de dentro para fora, e pelo verbo πλήσσειν, *ferir*. Unidos, prefixo e verbo (ἐκπλήσσειν) significam: *ferir de estupor, de admiração, aturdir, abalar a ponto de fazer o sujeito sair de si*. O termo é também usado no *Hino homérico a Dioniso*, v. 50. Lonsdale (1993, p. 97) classifica-o dentro do léxico utilizado em ritos de possessão e afirma que Plotino (3, 3, 5, 8-10) utiliza πλήσσειν em uma metáfora musical. O escritor antigo sugere que, quando, em um coro, os semicoros que buscam revelação são atingidos, um deles responde vocalmente, enquanto o outro sofre o golpe em silêncio e faz os movimentos da dança.

A ilusão ou a visão real da queda do palácio-casa de Penteu deixou as bacantes perplexas, fora de si. Elas estão em êxtase. Mas o êxtase delas não se deu pelo prazer. O desencadeador foi o medo (φόβος). Que medo? O medo que prostra ao chão, que faz a carne tremer. Acerca de o ator cair ao chão, comentarei mais à frente.

Contudo, apenas a presença de duas palavras (φόβος e ἐκπλήσσειν), com suas conseqüências no corpo que vê, não pode ser justificativa para considerarmos a fala de Dioniso carregada de ‘poética implícita’ sob a forma de um enunciado metalingüístico que mostrasse a reflexão do fazer poético-teatral próprio ou, ainda, que revelasse os processos metaliterários de representação do poeta, do poema e de seu público<sup>20</sup>. Para tanto, vou arrolar outras situações e termos que chamarei, a partir de agora, de *pré-técnicos* e com eles tentarei chegar a uma *metateoria* de tragédia. Tentarei mostrar as marcas corporais características de um gênero ainda não teorizado na ocasião da produção deste texto teatral.

Outro termo que me alerta para a existência da fala implícita do dramaturgo sobre seu fazer teatral é o verbo πίπτειν, *cair*, que é usado no

perfeito πεπτώκατε, caístes. Ele remete para um substantivo, hoje termo técnico, utilizado por Aristóteles para marcar um dos elementos constituintes da tragédia: a κατὰστροφή<sup>21</sup>, o aniquilamento, a submissão, a conquista do protagonista pela divindade. Mas a queda, seja ela política, física, emocional, psíquica ou espiritual, não é exclusiva da tragédia.

Admito, há catástrofe na comédia, no drama satírico e em todas as formas teatrais posteriores. Todavia, cair, tal como caíram as bacantes nessa cena, extasiadas, atingidas pelo medo frente à força de contemplação do poder de um deus, é um ingrediente obrigatório em toda boa obra trágica. Nas *Eumênides* de Ésquilo, a velha guardiã do templo, ao ver as Erínias, arrasta-se de quatro e não consegue se pôr de pé. A ação física expressa o interior da personagem. Em *Troianas*, Eurípides deixa Hécuba prostrada ao solo durante todo o prólogo. A rainha troiana abre sua fala com os versos: *Para cima, desgraçada! Do chão, a cabeça e a garganta ergue!* (vv. 98-99). Peleu, em *Andrômaca* (vv. 1224-1225), invoca Tétis e afirma que, prostrado (πρὸς γᾶν), a deusa há de vê-lo (ὄψεαι) aniquilado. Stevens (1971, p. 241) informa que o trecho é claramente marcado pela direção de cena dada por Peleu a Tétis que entrará no *logeion*. A tragédia do velho pai de Aquiles manifesta-se no seu corpo caído perante todos.

Focalizo, ainda, outro termo-chave: o verbo αἰσθάνομαι, *perceber com os sentidos* (v. 605), o qual nos possibilita ler: *percebeste com os olhos, ouvidos, pele, olfato, quicá, paladar pelo possível gosto de poeira que se levanta, a destruição da casa de Penteu? Αἰσθάνομαι é termo pré-técnico*. Ele demarca, no contexto, o compreender através dos cinco sentidos, um entender sinestésico que propõe aquele advindo de um espetáculo. No mesmo verso, ocorre uma expressão comprometida com a sofística, muito adequada para o teatro e preciosa para a leitura que proponho: ὡς ἔοικε, *como me parece*. A contigüidade não é ingênua. Ela estabelece o campo de juízo que interessa para o teatro, aquele percebido pelos sentidos e construído pela aparência, aquele que se fixa apenas no seu exterior, aquele que constrói ilusão.

Passo, neste ponto, ao verbo διατινάσσω que aparece no verso 606. Ele aponta para uma ação importantíssima no ritual primitivo de Dioniso: o despedaçamento corporal, em grego, σπαργμός (*sparagmós*)<sup>22</sup> que sempre inclui, em algum momento, uma prostração ou queda<sup>23</sup>, ação expressa, como já vimos, pelo verbo πίπτειν. Διατινάσσω apareceu antes, no verso 588 e, em ambos os contextos, significa *colocar em pe-*

*daços, demolir, fazer pedaços caírem ao chão, deslocar com violência*<sup>24</sup>. Nos dois versos citados, a ação será gerada a partir de Baco. A analogia *sparagmós* e *demolição* parece-me pertinente, sobretudo, diante das palavras *σῶμα* (corpo) e *σάρκx* (carne), v. 607, que se colocam como aglutinadores de sentido, na ordem do deus “erguei corpos, revigorai, bani o tremor da carne” (ἐξάνιστατε σῶμα + καὶ θαρσεῖτε σαρκός ἑξαμείψασαι τρόμον) e funcionam como intermediação entre a demolição do palácio e a ‘demolição’ física. A queda do palácio funciona como um prenúncio, mas é também uma metáfora concreta de grande impacto do dilaceramento ritual e físico de Penteu<sup>25</sup>. Ademais, cumpre lembrar que colocar eventos em espelho é sempre indício de consciência formal. O melhor ainda está por vir.

Nestes 4 versos analisados, vimos que a visão espetacular de Dioniso, tal como uma pré-teoria da tragédia tem as seguintes etapas:

- a perplexidade ante a visão de um prodígio que acarreta medo;
- a ironia da divindade que vê, tranqüila, o sofrimento do que vê com horror;
- aniquilamento metafórico sob a forma de queda;
- a percepção sinestésica da ilusão;
- o dilaceramento (no caso, a derrubada da casa de Penteu);
- o incentivo à recuperação (tirai o tremor do corpo).

As bacantes, tendo sofrido a experiência da demolição física e experimentado a visão do deus-personagem na forma de fogo, de terremoto e de mestre, entram em estado de *bákcheusis* e exclamam:

ὦ φάος μέγιστον ἡμῖν εὐίου Βακχεύματος,  
ὡς ἔσειδον ἀσμένη σε, μονάδ’ ἔχουσ’ ἐρημίαν.

A nós! ó luz maior do evoé do transe báquico  
Como contente te vejo, eu em solidão e abandono

Quero frisar que, nesses versos, o êxtase dionisíaco (εὐίου βακχεύματος) é advindo do prazer do encontro com a divindade “como contente (ἀσμένη) te vejo (ἔσειδον)!” Ora, não é a este estado que visa o gênero trágico, a visão, a experiência de Dioniso ainda que pela ilusão? Não é esse mais um dos princípios propostos pelo teatro, palavra originada do verbo θεωρεῖν, que significa contemplar? Parece-me que esta cena é

uma ‘minimização’ teórica da tragédia. Tragédia é ver, temer, entrar em êxtase, aniquilar-se e sentir prazer.

Passemos agora para outra etapa: a consciência de estar assistindo a um espetáculo por parte da personagem-guia das bacantes.

Dioniso-personagem diagnostica a situação: as bacantes caíram por medo e ἀθυμία (covardia, inércia, abatimento) provocados pela prisão de seu guia, o deus da ilusão disfarçado. Mas limito-me ao léxico: esse deus que foi contido cruelmente pelo homem em prisões sombrias (σκοτεινὰς ὀρκάνας) também caiu por terra (πεσούμενος, o verbo é o mesmo πιπτῆν já discutido) quando lançado no calabouço. No texto, Dioniso dirige-se assim às bacantes:

ἔς ἀθυμίαν ἀφίκεσθ’ , ἥνίκ’ εἰσεπεμπόμην,  
Πενθέως ὡς ἔς σκοτεινὰς ὀρκάνας πεσούμενος;

Chegastes ao torpor, quando jogado  
Caí nas escuras prisões de Penteu?

A ironia permanece. O que é a queda de um deus senão a espera de seu reerguimento apoteótico? As seguidoras de Dioniso perguntam pelo processo de libertação: “como foste libertado?” (πῶς ἠλευθερώθης;).

Πῶς γὰρ οὐ; τίς μοι φύλαξ ἦν, εἰ σὺ συμφορᾶς τύχοις;  
ἀλλὰ πῶς ἠλευθερώθης ἀνδρὸς ἀνοσίου τυχῶν·

Como não? quem para mim seria guarda, se tu tiraste a desgraça?  
Mas... fostes libertado do homem ímpio?

Indicações gramaticais ajudam o entendimento. A suposição de que Dioniso foi libertado é dada pelo aoristo passivo de ἠλευθερώθης (*fostes libertado*). Trata-se, certamente, de uma perspectiva do espectador que intenta sofrer um *páthos*. Mas sabemos que, como afirma Stanislavski (1989, p. 1), *a imobilidade exterior não significa passividade; podemos estar sentados sem fazer qualquer movimento e estar em plena atividade*: a atividade importantíssima de se libertar das paixões, por exemplo. Para a questão, no entanto, o deus declara sua posição de agente:

αὐτὸς ἐξέσωσ’ ἑμαυτὸν ῥαδίως ἄνευ πόνου.  
eu próprio me salvei a mim, fácil, sem fadiga (v. 614).

As bacantes insistem na pergunta:



Οὐδέ σου συνῆψε χεῖρε δεσμίοισιν ἐν Βρόχοις;  
Mas ele não te atou as duas mãos com nó nos laços?

Longamente eu poderia falar sobre prisão, amarras, limites no contexto de uma tragédia. Não farei isso, aponto somente que a personagem trágica é aquela que anseia a desmedida, o ‘deslimite’, a *hýbris*. Experimentar a *hýbris*, ser destruído pela ousadia e livrar-se das próprias cadeias é seqüência catártica.

Deuses – à exceção de Prometeu – não cometem *hýbris*, antes praticam-na como exercício de poder. Dioniso dá a receita: diz que, estando acima de Penteu (*kata/*), excedeu-se com ele, colocou-o no seu lugar.

ταῦτα καὶ καθύβρισ’ αὐτόν... (v. 616)  
φάσμ’ ἐποίησεν (v. 630)

e aí eu o afrontei...  
visões fabriquei....

O trecho é comentado por Segal (1997, pp. 229 ss.). Atento exclusivamente para o termo *kaqu/brizw*, palavra-chave. Proponho que ela seja tratada como parte do léxico pré-técnico. Termo composto da preposição *kata/* mais a palavra – famosíssima, por sinal – *hýbris*. Algo como do alto da minha onipotência divina eu ultrajei Penteu.

O coro, inquieto, pergunta como. Dioniso, em requintes descritivos, explica detalhadamente a construção de um espetáculo para em seguida concluir: fabriquei (ἐποίησεν)<sup>26</sup> visões. Foi no fazer aparências e fantasias (τῶ ποιεῖν δόξαν καὶ φαντασίαν) que o deus mostrou sua ousadia. Nessa passagem ele revela seus expedientes. A linguagem revela que o deus-personagem faz hermenêutica do que podem as ilusões fabricadas. A personagem revela segredos técnicos.

Em primeiro lugar, provoca-se um combate entre o homem e a ilusão de divindade. Dioniso insiste – Penteu combatia uma ilusão – ele, o deus, não foi alcançado nem tocado (v. 617 – ἔθιγεν οὐθ’ ἥψαθεν). Estamos aprendendo o que é o *agón* trágico:

Τῶδε περὶ βρόχους ἔβαλλε γόνασι καὶ χηλαῖς ποδῶν,  
θυμὸν ἐκπνέων, ἰδρῶτα σώματος στάζων ἄπο,  
χείλεσιν διδοὺς ὀδόντας· (v. 619-621)

Nele atirou cordas em torno aos joelhos e cascos dos pés  
respirando fúria, destilando gotas do corpo  
cravando os dentes nos lábios...

Dioniso, diante do embate, descreve-se a si: observa o espetáculo por ele criado:

πλησίον δ'εγὼ παρὼν ἥσυχος θάσσω ἔλευσον (v. 622)

E eu, presente a pouca distância, sentado e tranquilo, a olhar

Referência a si, reflexão do processo, consciência das estratégias tomadas. Sobre estes versos, Dodds (1960, p. 154) sublinha que, no conflito, provocado pela ilusão de poder combater o deus, a calma (*h#suxoj*) do estrangeiro confere-lhe um caráter sobrenatural. Roux (1972, p. 447), seguindo Dodds, reforça a surpreendente serenidade do guia das bacantes. A estudiosa aponta a variedade de verbos de movimento que descrevem o furor de Penteu por oposição a quatro termos justapostos para marcar a imobilidade de Dioniso que, tal como os demais espectadores, presente, tranquilo, assentado, olhava (παρὼν, ἥσυχος, θάσσω, ἔλευσον). Ela acrescenta a ironia produzida no uso do verbo *elleusson*: eu contemplava.

A postura de quem contempla com prazer algo doloroso foi comentada por Platão<sup>27</sup>, Aristóteles<sup>28</sup> e, agora, Eurípidés. O último autor citado, nas *Bacantes*, acrescenta à tensão interna do espectador aquela que se cria entre a incerteza da ilusão e o fato. Sem dúvida, a audiência, na cena em discussão, foi induzida a pensar o teatro enquanto teatro. Espero, com esse breve trecho, ter demonstrado que a cena é construída a partir da auto-referência, da consciência da técnica e da crítica do objeto produzido para espetáculo. Eurípidés apresenta a ação de Dioniso como clareza teórica, sem, contudo, descuidar da ilusão.

## ABSTRACT

This article utilizes Charles Segal's methodology, which analyses *Bacchae*, the tragedy of Euripides, as a *metatragic* discourse, in order to discuss, in the same play, expressions used at Dionysus and his followers' dialogue, right after the prodigious scene of Pentheus Palace's fall.

**Key words:** *Bacchae*; Euripides; metatheatre; metatragedy; tragedy.

## NOTAS

<sup>1</sup> Retomo a afirmativa de Aristóteles em *Poética*, 1450 b.

<sup>2</sup> Gostaria de esclarecer que essa teoria só é ‘rudimentar’, na medida em que não é formalmente elaborada.

<sup>3</sup> Segundo Thomas G. Rosenmeyer (*‘Metatheater’: An Essay on Overload*, trad. portuguesa de 1968 - *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*) a idéia de ‘metateatro’ aparece com Lionel Abel em 1963 e segue um percurso longo. Vista na perspectiva de metateatro, uma das obras mais completas sobre as *Bacantes* é *Dionysiac poetic and Euripides’ Bacchae*, livro de Charles Segal, o qual serviu de fonte de inspiração para essa análise. Além dele, o artigo se pauta pelas obras que focalizam o texto verso a verso com comentários argutos e precisos (a edição inglesa de Dodds e a francesa de Roux), pelo livro de J. Wise, *Dionysus writes* e pelo artigo de Helene P. Foley, *The masque of Dionysus*.

<sup>4</sup> Embora guarde, através da leitura silenciosa, os efeitos aludidos por Aristóteles na passagem já referida da *Poética*.

<sup>5</sup> *Greek Satyr Play*. p. 139.

<sup>6</sup> Wise, *op. cit.* p. 15-16.

<sup>7</sup> Cf. o *E de Delfos* de Plutarco.

<sup>8</sup> J. Roux em nota ao verso 604. (*Les Bacchantes*, vol. II, p. 443).

<sup>9</sup> Verdenius *apud* Brandão, 2005, p. 31.

<sup>10</sup> Segal, a respeito disso, afirma que Eurípides, fazendo de Dioniso um *ator mascarado*, força o deus patrono da tragédia a tornar-se matéria da tragédia. Dioniso assim, existe como personagem e como símbolo do processo de construção da função dramática. Cf. Segal, *op. cit.* p. 233. De certa forma, o procedimento é análogo ao que faz Pirandello na já mencionada *Seis personagens à procura de um autor*.

<sup>11</sup> Segal, *op. cit.* p. 234 atribui o papel de dramaturgo diretor para Dioniso na cena do vestimento de Penteu.

<sup>12</sup> Para visualizar a complexidade da construção, recordamos, entre outros possíveis exemplos, as peças de Shakespeare em que temos personagens travestis (*Noite de Reis*, *Como Gostais*). Imaginemos um ator que desempenha um papel feminino que, no palco, veste-se de homem. É impossível que o espectador não experimente a perplexidade e o lúdico na lida com os múltiplos simulacros.

<sup>13</sup> Helene Foley. *Masque of Dionysus*. p. 109.

<sup>14</sup> Cf. Hartog, 2001, p. 36-37.

<sup>15</sup> Símbolo = figuração, imagens que servem para designar alguma coisa.

<sup>16</sup> 29d. As citações da *República* foram tomadas da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

<sup>17</sup> Em tradução de Maria Helena da Rocha Pereira: Mulheres bárbaras, que medo foi esse que vos feriu, a ponto de cairdes ao chão? Sentíeis, me parece, Baco abalar o palácio de Penteu. Mas vamos! Erguei vossos corpos e confiai, afastai de vós o tremor.

<sup>18</sup> O ato simbólico de cair pelo medo é significativo. De Homero a Plutarco (*Od.* 8, 137 e *Moralia* 165 b) ouvimos falar da possibilidade do aniquilamento do homem pelos males que o acometem. Ulisses fala claramente: fui despedaçado pelos males (...κακοῖσι συνέρρηκται πολέεσσι) e Plutarco discorre longamente acerca dos que buscam a proteção para esse acometimento indesejável no ceticismo, isto é, não acreditar me torna mais forte, mais destemido. Ele fala também sobre os que se entregam ao medo tornando-se supersticiosos. A palavra superstição, em grego, δεισιδαιμονία significa *temor dos deuses*.

<sup>19</sup> 1449 b 27; 52 a 1-4; 52 a 38 –b1; 52 b 36; 53 a 1-7; 53 b 1; 53 b 5; 53 b 11-12; 53 b 17-18.

<sup>20</sup> Cf. BRANDÃO, 2005, *A Antiga Musa*, p. 31, p. 38 e p. 178.

<sup>21</sup> O termo καταστροφή é mencionado por Aristóteles na *Poética* (52 b 9; 53 b 15; 53 b 36; 56 a 33).

<sup>22</sup> Descrito nos versos 135 a 146 da peça, o sparagmós se dá na ação da caça ao sangue de um bode morto (αἷμα τραγοκτόνου). Vale conferir também os versos 734-5: “fugitivos livramo-nos do sparagmós das bacantes” (φεύγοντες ἐξηλύξαμεν βακχῆν σπαραγμόν) e os versos 1135-4: “os flancos eram desnudados por dilaceramentos” (γυμνοῦντο δὲ πλευραὶ σπαραγμοῖς) e ainda o verso 739: “bezerras espalhando aos pedaços” (δαμάλας διεφόρουσιν σπαράγμασιν).

<sup>23</sup> πέση πεδόσε (vir a cair por terra).

<sup>24</sup> Este último significado está registrado no verso 282 de Ifigênia em Táuride, ocasião em que Orestes em um acesso de loucura, desloca (διετίναξ') para cima e para baixo (ἄνω κάτω), a cabeça (κάρα); salta no meio de uma boiada e assusta os pastores de Táuride ao praticar uma espécie de sparagmós com as novilhas pastoreadas.

<sup>25</sup> Outra leitura possível seria a do dilaceramento de Penteu como uma metonímia da casa Cadméia. Ele caiu como representante de toda uma geração.

<sup>26</sup> Para a importância desse verbo na teoria da literatura na Antiguidade, ver Brandão (BRANDÃO, 2005, pp. 23-30).

<sup>27</sup> Uma vez ouvi uma história a que dou crédito: Leôncio, filho de Agláion, ao regressar do Pireu, pelo lado de fora da muralha norte, percebendo que havia cadáveres que jaziam junto do carrasco, teve um grande desejo de os ver, ao mesmo tempo que isso lhe era insuportável e se desviava; durante algum tempo, lutou consigo mesmo e velou o rosto; por fim, vencido pelo desejo, abriu muito os olhos e correu em direção aos cadáveres, exclamando: “Aqui tendes, gênios do mal, saciai-vos deste belo espetáculo!” Platão, *República*, 439e-440a (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira). *Poética*, 1448 b.

<sup>28</sup> *Poética*, 1448 b.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

- BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 1995.
- BRANDÃO, J. L. *A Antiga Musa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2005.
- EURIPIDES. *Bacantes*. Trad. M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Bacchae*. Introd. e comm. E. R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Les Bacchantes*. Comm. J. Roux. Vol II. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Andromache*. Introd., ed. e comm. P. T. Stevens. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Hecuba*. Introd. ed. e comm. C. Collard. Warminster: Aris & Phillips, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Iphigenia in Tauride*. Introd. ed. e comm. M. Plautnauer. Oxford: Clarendon Press, 1952.
- FOLEY, H. The masque of Dionysus. In: *Transactions of the American Philological Association*. n° 110, 1980, pp. 107-133.
- HARTOG, F. (org). *A História de Homero a Santo Agostinho*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- HOMERO. *Odyssey of Homer*. Introd. e comm. W. B. Stanford. Vol. I. London: St Martin Press, 1987.
- LONSDALE, S. H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- MAJ, B. Lendas, lembranças e memória. In: S. Rojo & R. Vecchi (org.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004, pp. 21-37.
- PIRANDELLO, L. *O falecido Mattia Pascal e Seis personagens à procura de um autor*. Trad. M. da Silva, B. Pedreira e E. Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- PLATONE, *Repubblica*. Milão: Grandi Tascaili Economici, 1997.
- PLATÃO, *República*. Trad. M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

- PLUTARCO. *Moralia. Sobre la superstición*. Trad. e notas de C. Morales Otal e J. García López. Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- ROSENMEYER, T. 'Metatheater': An Essay on Overload. *Arion*. vol. 10, nº 2, pp. 87-119, 2002. <http://www.bu.edu/arion/Volume10/10.2/Rosenmeyer10.2.pdf>
- SEGAL, CH. The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return. *Arion*, Boston, v. 1, pp. 17-64, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- SEIDENSTICKER, B. Sacrificial Ritual in the Bacchae. In: G. W. Boersock, W. Burkert, M. Putnam (eds.) *Arktouros: Hellenic Studies presented to B. Knox on the occasion of his 65th birthday*. Berlin/New York: Walter de Gruyter & Co., 1979. pp. 181-190.
- STANISLAVSKI, C. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SUTTON, D. *Greek Satyr Play*. Meisenheim am Glan: Hain, 1980.
- TAYLOR, D. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: G. Ravetti, M. Arbex (org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG. 2002, pp. 13-43.
- Wilamowitz-Moellendorff. U. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- WISE, J. *Dionysus writes. The invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

## VITAE EURIPIDIS

Wilson Alves Ribeiro Jr.

---

### RESUMO

As vidas (*Vitae*) de Eurípides, transmitidas pela Antigüidade na forma de pseudobiografias, compõem heterogênea massa de dados anedóticos, relatos extravagantes, mexericos, especulações gratuitas e informações deduzidas de suas próprias tragédias e das comédias aristofânicas. Poucas são as informações verossímeis e fidedignas, amparadas por fontes independentes. Um dos dados biográficos mais aceitos, sem crítica ou comprovação, é a do ‘exílio’ de Eurípides na Macedônia, no final de sua vida, onde teria criado e talvez encenado, pela primeira vez, duas importantes tragédias, *Bacantes* e *Ifigênia em Áulis*. No presente artigo, o Autor discute as evidências disponíveis sobre essa ‘questão macedônica’, assim como o local e a data de composição dessas tragédias.

**Palavras-chave.** Eurípides; vida; biografia; pseudobiografia; tragédia grega; *Bacantes*; *Ifigênia em Áulis*.

As informações disponíveis sobre a vida de poetas, filósofos e outros eruditos gregos foram reunidas, a partir do século IV a.C., em pequenas notícias biográficas — *Vitae*, “Vidas” —, e registradas em pergaminhos e papiros. Exageros, acréscimos desprovidos de crítica e um pronunciado gosto pelo anedótico, pelo grotesco e pelo fantástico criaram, após séculos e séculos de repetições e cópias descuidadas, uma tradição pseudo-biográfica que, apesar da heterogeneidade de informações e da falta de comprovação dos dados a partir de fontes independentes e fidedignas, assumiu ares de verdade incontestes com alarmante frequência. Nas últimas décadas do século XX, porém, a partir dos trabalhos de Lefkovitz (1981) e de Momigliano (1993), entre outros, a análise criteriosa e sistemática de grande parte das “biografias” antigas permitiu a separação de dados verossímeis ou comprováveis do conjunto de ficções, fantasias, mexericos, anedotas e inferências indevidas que compõem, em grande parte, as biografias gregas legadas pelos períodos Clássico e Helenístico.

Eurípides foi um dos mais controvertidos poetas trágicos de seu tempo e, por isso mesmo, tornou-se um dos alvos favoritos dos poetas cômicos,

notadamente de Aristófanes. Cratino, contemporâneo de ambos, cunhou até mesmo um neologismo para documentar esse ‘hábito’ aristofânico: εὐριπιδαριστοφανίζω, “falar como Aristófanes parodiando Eurípides” (Cratin. *Fr.* 307 Koch = IFF 155 De Gruyter). Isso esclarece, de certa forma, a provável origem da enorme mescla de anedotas e invenções grotescas<sup>1</sup> presentes nas biografias de Eurípides.

As mais antigas e importantes informações sobre a vida do poeta procedem de duas únicas fontes: a anônima Γένος Εὐριπίδου καὶ βίος, “Genealogia e Vida de Eurípides” (= *Vita*), do século II a.C., e a Βίος Εὐριπίδου — “Vida de Eurípides” — de Sátiro, em forma de diálogo (= *Vita Euripidis*, ou *Satyr. Vit. Eur.*), datada do século III a.C. Outras fontes, como as ‘pseudo-cartas’ de Eurípides (século I-II) e textos de Aulo Gélío (século II), da *Suda* (século X), de Thomas Magister e de Manuel Moschopoulos (século XIV), repetem praticamente as mesmas informações transmitidas pela anônima *Vita* e por Sátiro. O texto integral da *Vita* chegou até nós<sup>2</sup>, mas da *Vita Euripidis* de Sátiro restam apenas alguns fragmentos<sup>3</sup>, e a tradição indireta tem extensão e importância pequena e desigual<sup>4</sup>.

A *Vita* é nossa mais importante fonte de informação. O texto, bastante composto, pode ser dividido em três seções, de origem visivelmente diferente<sup>5</sup>, que podemos chamar de *biografia*, *anedotário* e *resumo*<sup>6</sup>. A última seção, uma repetição resumida das informações das duas primeiras, parece mais uma breve apreciação literária: ela e os fragmentos de Sátiro nada acrescentam de importante aos dados das duas primeiras seções da *Vita*. Para Delcourt e Jouan, Sátiro e o autor da *Vita* recorreram, separadamente, às mesmas fontes<sup>7</sup>, pois, além das semelhanças quase literais entre os dois textos, há diferenças consideráveis<sup>8</sup>. Filocoro de Atenas, aparentemente o primeiro a reunir informações sobre a vida de Eurípides, pode ter sido a fonte original das informações do autor da *Vita* anônima e da *Vita Euripidis*, de Sátiro, mas os escassos fragmentos que nos restam de sua obra (*FGrH* 328 F 217-21; *Vita* 18) não permitem opiniões conclusivas. Dos dados eventualmente coletados por outros eruditos mencionados na *Vita*, Eratóstenes e Hermipo, nada sabemos<sup>9</sup>.

As informações são variadas: data de nascimento e morte, origem humilde, profecia, mestres, tragédias escritas, impopularidade, exílio (Magnésia e Macedônia), premiações, mexericos sobre a vida conjugal, anedotas diversas, morte na Macedônia, produção literária e premiação nos concursos trágicos. Lefkowitz e Kovacs<sup>10</sup>, autores de detalhados estudos,



consideram pouquíssimos dados dignos de confiança<sup>11</sup>, dada a espantosa quantidade de informações retiradas, quase ao pé da letra, das próprias tragédias de Eurípidés e de comédias de Aristófanes, como *Acarnenses* e *Tesmoforiantes*. Scullion, que analisou a cronologia e a estada de Eurípidés na Macedônia, em particular, é ainda mais reticente do que Lefkowitz e Kovacs, como se verá adiante. Kovacs<sup>12</sup> distribuiu as ‘pseudo-evidências’ em quatro categorias: dados retirados das comédias de Aristófanes e de outros poetas da Comédia Antiga, dados retirados das tragédias de Eurípidés, dados de ordem mitológica e dados pura e simplesmente inventados. Algumas informações certamente procedem de registros públicos confiáveis, como a notícia da participação de Eurípidés nos festivais dramáticos e religiosos, as premiações e os títulos de algumas tragédias. Mas quase todas as demais devem ser descartadas.

Para Lefkowitz<sup>13</sup>, são verídicos apenas o relato de que Eurípidés foi “portador da tocha” nos rituais dedicados a Apolo, no Cabo Zoster (*Vita*, 7)<sup>14</sup>, fato que sem dúvida assinala a importância social de sua família, e a informação de que foi agraciado com a *proxenia* e a isenção de impostos, quando emigrou para a Magnésia (*Vita*, 10)<sup>15</sup>. Kovacs aceita a referência a Eurípidés πυρφόρος no Cabo Zoster, a produção poética, a estada e morte na Macedônia, a primeira participação no concurso dramático de 455 a.C. com *As Peliades* e as cinco vitórias obtidas<sup>16</sup>. Scullion considera a data da morte (407-406 a.C.) uma aproximação razoável, mas, como Lefkowitz, contesta a versão do exílio e morte na Macedônia<sup>17</sup>. Quanto às informações da tradição indireta, Kovacs considera confiáveis as seguintes<sup>18</sup>: Eurípidés nasceu antes de 480 a.C., possivelmente em 487-486 a.C. ou 485-484 a.C., datas fornecidas pelo *Marmor Parium* (*FGrH* 239 A50 e A60.)<sup>19</sup>; pertencia ao demo dos Flieus, da tribo Ceocrópida (*Harp.* s.u. Φλυέα)<sup>20</sup>; compôs um epitáfio em honra dos atenienses mortos na Sicília (*Plu. Nic.* 17.4.), obteve a primeira vitória em 442-441 a.C. (*Marmor Parium* 25 = *FGrH* 239 A 60) e foi acusado em um processo de ἀντίδοσις (*Arist. Rh.* 1416a)<sup>21</sup>. Scullion também concorda com a veracidade do demo de origem<sup>22</sup>.

Considero os rituais do Cabo Zoster e o processo judicial indícios inegáveis da riqueza de Eurípidés. Creio que a riqueza condiz certamente com os poetas trágicos dos séculos VI e V a.C., uma vez que não há evidências de que a participação em concursos, por si só, possibilitasse seu sustento. Se em cada competição o arconte selecionava apenas três poetas

trágicos, do que viveriam eles, então, quando não eram selecionados para os concursos dramáticos? Não há evidências de que os autores acompanhassem os atores durante as rerepresentações trágicas em outras *póleis* (TrGF I = DID A I 201), e o próprio Eurípides, em meio século de atividade literária, ao longo de cerca de cinquenta Dionísias Urbanas e cinquenta Lenéias, só participou de 22 concursos trágicos (*Suid.* ε.3695.38 Kovacs)<sup>23</sup>. A única conclusão razoável é que tanto Eurípides como outros poetas dramáticos eram ‘pessoas de posses’ e que sua produção literária não tinha relação direta com o seu meio de vida.

Na minha opinião, as notícias de ‘mudança’ para a Magnésia e depois para a Macedônia não são confiáveis, uma vez que Eurípides pode ter simplesmente efetuado uma longa viagem de negócios ou uma visita a familiares. Esse item pode ser até mesmo uma invenção de biógrafos antigos, para justificar a concessão da proxenia. Por outro lado, aceito a veracidade do nome dos pais, Mnesárquides e Cleito, e do nome dos filhos, Mnesárquides, Mnesíloco e Eurípides (*Vita* 1 e 14; *Satyr. Fr.* 1), pois se há argumentos de peso contra as anedotas a eles associadas, não os há contra o fato de Eurípides ter familiares.

Os últimos anos da vida de Eurípides e, mais especificamente, a época de sua pretensa estada na Macedônia, formam o núcleo de uma das questões mais discutidas nas últimas décadas: a época e local de composição de suas últimas tragédias, encenadas pela primeira vez alguns meses depois da morte do poeta, em 405 a.C.<sup>24</sup> Eurípides *Minor*, filho (*Sch. Ar.Ra.* 67) ou sobrinho (*Suid.* ε.3695 Kovacs) de Eurípides, apresentou uma trilogia nas Dionísias Urbanas, constituída por Βάκχαι (*Bacchae*, “Bacantes”) e Ἰφιγένεια ἢ ἐν Αὐλίδι (*Iphigenia Aulidensis*, “Ífigênia em Áulis”), que chegaram até nós, e por Ἀλκμαίων (“Alcméon”), que sobreviveu em estado altamente fragmentário<sup>25</sup>; os juízes do concurso trágico concederam a Eurípides o primeiro prêmio.

Há muita controvérsia na cronologia de todos os dramas eurípidianos, tanto dos completos como dos incompletos<sup>26</sup>, mas o local da composição de obras anteriores a *Bacantes* e *Ífigênia em Áulis* (IA) não têm despertado o interesse dos estudiosos. É muito difundida, por outro lado, a crença de que *Bacantes* foi escrita durante a estada do poeta na Macedônia, mais exatamente entre o verão de 408 a.C., pouco depois da representação do *Orestes*, e o inverno de 407-406 a.C., época de sua morte<sup>27</sup>. Acredita-se, por exemplo, que os vv. 409-11 e 568-75 de *Bacantes* apon-

tam, de modo inequívoco, para a ‘criação macedônica’ da tragédia<sup>28</sup>. Grégoire, Dodds e Goossens destacaram, ademais, que a paisagem macedônica e o contato direto com os místicos e exuberantes cultos dionisíacos da região teriam influenciado Eurípides<sup>29</sup>, e Kitto afirmou que a Macedônia ajuda a explicar ‘o regresso súbito de Eurípides à tragédia’<sup>30</sup>. *Bacantes*, IA e talvez o *Alcmeon* teriam tido até mesmo uma primeira representação na Macedônia<sup>31</sup>. Para Boeck<sup>32</sup>, a apresentação da trilogia em Atenas foi, na realidade, uma reprise; para Conacher<sup>33</sup>, IA, *Bacantes* e *Alcmeon em Corinto* foram produzidas postumamente na corte de Arquelau da Macedônia, e não em Atenas.

QUADRO 1 - AS TRAGÉDIAS COMPLETAS DE EURÍPIDES (*)					
Fase antiga		Fase intermediária		Fase tardia	
438	<i>Alceste</i>	c. 430	<i>Heráclidas</i>	c. 420	<i>Electra</i>
431	<i>Medéia</i>	c. 425	<i>Andrômaca</i>	c. 416	<i>Hércules</i>
428	<i>Hipólito</i>	c. 424	<i>Hécuba</i>	c. 414	<i>Ifigênia em Táuris</i>
		c. 423	<i>Suplicantes</i>	c. 413	<i>Íon</i>
		415	<i>Troianas</i>	412	<i>Helena</i>
				c. 410	<i>Fenícias</i>
				408	<i>Orestes</i>
			405	<i>Bacantes</i>	
			405	<i>Ifigênia em Áulis</i>	

(\*) Todas as datas assinaladas são a.C.  
Fontes: Lourenço (1994) e Kovacs (1994b).

Acredita-se que, antes da primeira representação em Atenas, a IA estava ainda inacabada<sup>34</sup> e é natural, portanto, que tenha sido quase universalmente considerada a ‘última tragédia de Eurípides’. O poeta teria começado a escrevê-la na Macedônia em 406 a.C., no máximo, pouco antes de sua morte. Mas há vozes dissonantes. Kitto afirmou, sem precisar uma data, que IA foi criada em Atenas<sup>35</sup>; Galiano, com base na evolução da figura de Menelau na produção euripídiana, associou a criação da IA ao ano de 409 a.C.<sup>36</sup>, anterior ao da pretensa viagem à Macedônia, assim como o astrônomo Rome<sup>37</sup>; Webster, com base na distribuição dos dramas de Eurípides pelos vinte e dois concursos já mencionados, preferiu o ano de 408 a.C.<sup>38</sup>, assim como Delebecque, que reconheceu na tragédia

vestígios de acontecimentos políticos atenienses da primeira metade desse mesmo ano<sup>39</sup>. Para Goossens, que adotou a data de 407 a.C., a IA alude a diversos eventos desse ano em Atenas<sup>40</sup>. Pais de Almeida, ‘perante o quadro geral das opiniões dos eruditos’, defende a criação da peça em Atenas, entre 409 e 408 a.C.<sup>41</sup>

Note-se que todos os estudiosos que até agora procuraram determinar data e local de criação de *Bacantes* e da IA, tanto os adeptos da criação na Macedônia como os adeptos da criação em Atenas, apoiaram-se em argumentos pouco sólidos, mais exatamente na aceitação pura e simples dos dados biográficos tradicionais da ida de Eurípidés à Macedônia (*Vita* 11, 18, 21, 35; *Satyr. Fr.* 39.18-21)<sup>42</sup>, ou em informações retiradas das próprias tragédias. Conforme discussão *supra*, é prudente situar a maior parte das informações das *Vitae* de poetas antigos ao lado da literatura ficcional e evitar conclusões baseadas em elementos plausíveis, mas insuficientemente apoiados em registros históricos independentes e confiáveis<sup>43</sup>. É inegável que os escritores antigos eram adeptos da invenção biográfica e da manipulação de fatos, e até mesmo o *Marmor Parium* não deve ser aceito sem reservas<sup>44</sup>. Sob esse ponto de vista, referências ao exílio e à morte de Eurípidés na Macedônia devem ser colocadas sob o mesmo grau de suspeição que as anedotas inspiradas nas comédias de Aristófanes. Lefkowitz já havia expressado saudável ceticismo quanto à realidade histórica da ‘questão Macedônica’, com o apoio de Willink<sup>45</sup>, e Hose reputara como simples ‘matéria de especulação’ as razões do exílio macedônico<sup>46</sup>. Foi Scullion, porém, quem apresentou os mais consistentes argumentos contra a veracidade do exílio e morte de Eurípidés em terras longínquas: o silêncio de *As Rãs* ou, melhor dizendo, do escoliasta de *As Rãs*, e o silêncio do *Marmor Parium*<sup>47</sup>.

Em *As Rãs* (*Ar. Ra.* 83-5), quando Dioniso conta a Hércules que Agaton o “abandonara” (estava morto), o escoliasta imediatamente explica que o poeta “juntou-se ao rei Arquelau, na Macedônia, com muitos outros” (*Sch. Ar. Ra.* 85.2-4 Hildesheim)<sup>48</sup>. Em nenhuma passagem da comédia, porém, Aristófanes faz qualquer referência, alusão velada ou gracejo que merecesse do antigo comentador qualquer explicação ou menção à estada de Eurípidés na Macedônia<sup>49</sup>, e não é concebível que um homem bem informado como Aristófanes ignorasse tal fato, se ele tivesse realmente ocorrido, e que deixasse passar qualquer oportunidade de envolver Eurípidés em um de seus chistes<sup>50</sup>. Mesmo uma pequena menção,

bastante velada, certamente exigiria um comentário do escoliasta. Evidência de menor peso, porém igualmente significativa, é a falta de menção à Macedônia nos registros do *Marmor Parium*. Eis a notícia referente à morte de Eurípides (*FGrH* 239 A 63) e, para comparação, a de Ésquilo (*FGrH* 239 A 59)<sup>51</sup>

Desde que Eurípides, o poeta, tendo vivido 79 (?) anos, morreu, †144 anos, quando Antígenes era arconte em Atenas.

Desde que Ésquilo, o poeta, tendo vivido 69 anos, morreu em [Gel]a, Sicília, 193 anos, quando Cálías, o primeiro, era arconte em Atenas.

Evidentemente, se a morte de Eurípides tivesse realmente ocorrido longe de Atenas, o autor da inscrição teria mencionado o fato, assim como o fez na notícia referente a Ésquilo.

Diante de tais argumentos, é forçoso admitir que Eurípides nunca abandonou efetivamente sua pólis, onde veio a falecer, e que tanto *Bacantes* como a *IA* foram criadas em Atenas, em época difícil de determinar — mas, possivelmente, pouco antes de sua morte.

#### ABSTRACT

The lives (*Vitae*) of Euripides, transmitted by Antiquity through pseudo-biographies, constitute a heterogeneous mass of anecdotal data, extravagant stories, malicious gossips, high speculations and informations deduced from his own tragedies, and from aristophanic comedies. Verisimilar and trustworth informations, supported by independent sources, are very few. One of the more accepted biographical data, without conclusive evidence or critical analysis, is Euripides' exile near the end of his life in Macedonia, where he created and perhaps staged, for the first time, two important tragedies, *Bacchae* and *Iphigenia at Aulis*. In the present article, the Author discuss the available evidences on this 'macedonic question' as well the place and the composition date of these plays.

**Key words.** Euripides; life; biography; pseudo-biography; Greek tragedy; *Bacchae*; *Iphigenia at Aulis*.

## NOTAS

<sup>1</sup> Lesky, 1990, p. 179.

<sup>2</sup> O texto foi inserido pelos copistas medievais na parte inicial de seis manuscritos: *Ambrosianus* L 39 suppl. (c. 1320), *Vaticanus* gr. 1345 (c. 1300), *Vindobonensis* 119 (c. 1300), *Hauniensis* 3549 (início do século XIV) e *Parisinus* S. *Genofevae* 3400 (olim 36, data não informada). Edições: Schwartz, 1887; Méridier, 1926; e Kovacs, 1994b.

<sup>3</sup> Fonte: *Papyrus Oxyrhyncus* 1176, do século II. Edições: Arrighetti, 1964; Kovacs, 1994b.

<sup>4</sup> Ver Jouan, 1994-1995; Kovacs, 1994a.

<sup>5</sup> Méridier, 1926, p. i, nota 1; Jouan, 1994-1995, p. 34.

<sup>6</sup> Na edição de Méridier (1926, p. 1-5), as três seções correspondem às linhas 1-49, 50-113 e 114-35, respectivamente; na edição de Kovacs (1994a, p. 3-11), correspondem aos parágrafos 1-19, 20-31 e 32-8.

<sup>7</sup> Delcourt, 1933, p. 192; Jouan, 1994-1995, p. 36-7.

<sup>8</sup> Méridier, 1926, p. ii; Jouan, 1994-1995, p. 35 e notas 10-13.

<sup>9</sup> Para Eratóstenes, ver FGrH 241 F12. O biógrafo Hermipo de Esmirna (séc. III a.C.) é conhecido somente pela menção em *Vita* 27.

<sup>10</sup> Lefkowitz, 1981, p. 92; Kovacs, 1994b, p. 1.

<sup>11</sup> Comentadores antigos (Filocoro, Sátiro) e eruditos bizantinos (Suda, Magister, Moschopoulos) aceitaram as informações da *Vita*, aparentemente, com pouco ou nenhum espírito crítico. Muitos autores modernos, por outro lado, discutiram a verossimilhança das informações em maior ou menor extensão: Weil (1879), Willamovitz (1907), Murray (1914), Delcourt (1933), Tovar (1955), Stevens (1956), Webster (1967b), Fairweather (1974), Medina González e López Férez (1977), Lefkowitz (1981), Lesky (1990), Kovacs (1994b), Jouan (1994-1995), Ippolito (1999) e Scullion (2003). Weil (1879, p. i) é exemplo de comentador sumamente crítico: ‘Si l’on retranche les anecdotes frivoles, les faits denués d’intérêt ou peu dignes de foi, il reste peu de chose’. Murray, Tovar e Webster, por sua vez, são muito mais complacentes, e Murray fez até mesmo um relato jornalístico da vida de Eurípides, baseado inteiramente nos dados tradicionais. Note-se ademais que muitos comentadores modernos, como Ippolito, incorreram no mesmo erro dos comentadores da Antigüidade, ao atribuir a Eurípides determinados traços de caráter com base em trechos de suas obras.

<sup>12</sup> Kovacs, 1994b, p. 3.

<sup>13</sup> Lefkowitz, 1981, p. 92-3.

<sup>14</sup> γεέσθαι δὲ αὐτὸν καὶ πυρφόρον τοῦ Ζωστηρίου Ἀπόλλωνος. O Cabo Zoster fica na costa sudoeste da Ática, na atual Vouliagmeni. Na época de Pausânias, lá havia altares dedicados a Atena, a Ártemis e a Letó (Paus. 1.31.1).

<sup>15</sup> Μετέστη δὲ ἐν Μαγνησίαι καὶ προξενία ἐτιμήθη καὶ ἀτελείαι.

<sup>16</sup> Kovacs, 1994b, *passim*.

<sup>17</sup> Lefkowitz, 1981, p. 103-4; Scullion, 2003, *passim*.

<sup>18</sup> Kovacs, 1994b, p. 4-6.

- <sup>19</sup> Ver os detalhes da discussão sobre as datas de nascimento de Eurípides gravadas no *Marmor Parium* no artigo de Scullion (2003).
- <sup>20</sup> Φλυεῖς δῆμος τῆς Κεκροπίδος. ἐκ τούτου δὲ τοῦ δήμου ἦν Εὐριπίδης ὁ τῆς τραγωιδίας ποιητής (ver também Thphr. *Fr.* 119). Esse demo ficava ao norte de Atenas, no sopé do Monte Himeto.
- <sup>21</sup> Em Atenas, quando o encarregado de uma *liturgia* (pagamento das despesas de uma atividade de interesse público), considerava que outro cidadão mais rico do que ele deveria arcar com esse ‘imposto’, movia-lhe um processo de ἀντίδοσις. Ver Rehm, 1992, p. 21.
- <sup>22</sup> Scullion, 2003, p. 391.
- <sup>23</sup> O dado não parece incorreto, a julgar pelo número de dramas atribuídos a ele pela tradição (ver Méridier, 1926, p. xi-xii).
- <sup>24</sup> A maioria dos eruditos (v.g. England, 1891, p. xxxi-xxxii; Günther, 1988, p. 1; West, 1981, p. 77) situa a apresentação no ano 405 a.C. do calendário moderno.
- <sup>25</sup> Acredita-se que o terceiro drama da trilogia de 405 a.C. era o *Alcméon em Corinto*. Sob o título ΑΛΚΜΕΩΝ temos os fragmentos *Fr.* 65-87 Nauck, *Fr.* 73a, 78a e 87a Snell, *Fr. P.* 150 Austin, *Fr. P.* 8 Page, distribuídos pelos títulos ΑΛΚΜΕΩΝ Α (*Alcméon* 1), ΑΛΚΜΕΩΝ Β (*Alcméon* 2) e ΑΛΚΜΕΩΝ ΔΙΑ ΚΟΡΙΝΘΟΥ (*Alcméon em Corinto*). Há também menções a um *Alcméon em Psófis*, parte da trilogia apresentada em 436 a.C. juntamente com *Cretenses*, *Télefo* e *Alceste*.
- <sup>26</sup> O Quadro 1 resume o estado atual das evidências quanto à datação dos dramas completos; para os incompletos, ver Cropp e Fick, 1985, p. 76-7. Para uma breve discussão das ‘fases’ da produção trágica de Eurípides, ver Ribeiro Jr., 2006, p. 15-9.
- <sup>27</sup> Vellacott (1975, p. 173 e 223), por exemplo, refere que *Bacantes* e *IA* foram escritas em 407 a.C., na Macedônia. Ver também, entre outros, Dodds, 1960, p. xxxix; Jouan, 1966, p. 274; Vellacott, 1975, p. 53; Lesky, 1995, p. 424. Kovacs (2002, p. 2 e 157), um dos mais recentes editores da obra euripídiana, também reconhece, embora implicitamente, a ‘versão macedônica’ da criação das duas tragédias. Há um resumo da cronologia euripídiana tradicional em Collard, 1981, p. 2.
- <sup>28</sup> Scullion, 2003, p. 393-4; López Férez, 1988, p. 374-7.
- <sup>29</sup> Grégoire, 1925, p. 211; Dodds, 1960, p. xxxix-xl; Goossens, 1962, p. 464.
- <sup>30</sup> Kitto, 1990, p. 326.
- <sup>31</sup> Grégoire, 1925, p. 211; Dodds, 1960, p. xxxix.
- <sup>32</sup> Boeckh, 1808, p. xvii ss.
- <sup>33</sup> Conacher, 1967, p. 264, nota 25.
- <sup>34</sup> Ver discussão e bibliografia em Ribeiro Jr. (2006, p. 71-2).
- <sup>35</sup> Kitto, 1990, p. 312.
- <sup>36</sup> Galiano, 1967, p. 329.
- <sup>37</sup> Rome sustenta que a palavra σεῖριος do v. 7 é uma referência à conjunção entre Marte e Júpiter, visível no céu de Atenas em julho de 409 a.C. como um astro de brilho

singular. Ver discussão nas notas de minha tradução da *Ifigênia em Áulis*, com vasta bibliografia sobre essa longa e complexa controvérsia (Ribeiro Jr., 2006, p. 269).

<sup>38</sup> Webster, 1967, p. 77.

<sup>39</sup> Delebecque, 1951, p. 366-75.

<sup>40</sup> Goossens, 1962, p. 673-83.

<sup>41</sup> Pais de Almeida, 1998, p. 23.

<sup>42</sup> A mais antiga referência à ida de Eurípidés para a Macedônia é, no entanto, a do poeta Hermisianax de Colofon (Hermesian. *Fr.* 7.61-8 Powell), datável de cerca de 330 a.C.

<sup>43</sup> Fairweather, 1974; Lefkowitz, 1981; Momigliano, 1993; Jouan, 1994-1995. O mesmo princípio se aplica a biografias de não-poetas, como a do médico Hipócrates de Cós (Ribeiro Jr., 2005b, p. 12).

<sup>44</sup> Scullion, 2003, p. 390.

<sup>45</sup> Lefkowitz, 1981, p. 103-4; Willink, 1986, p. xxv, nota 14.

<sup>46</sup> Hose, 1995, p. 144 e 146.

<sup>47</sup> Scullion, 2003, p. 392-400.

<sup>48</sup> Trecho do escólio: ἢ ὅτι Ἀρχελάωι τῶι βασιλεῖ μέχρι τῆς τελευτῆς μετὰ ἄλλων πολλῶν συνῆν ἐν Μακεδονίαι, καὶ μακάρων εὐωχίαν ἔφη τὴν ἐν τοῖς βασιλείοις διατριβῆν.

<sup>49</sup> Segundo Scullion (2003, p. 393), Aristófanes teve muitas oportunidades, v.g. 678-82, 730-3, 888-94, 952-3, 1155-9, 1301-3.

<sup>50</sup> Das onze comédias de Aristófanes que chegaram até nós, *Aves*, da Comédia Antiga, e *Mulheres na Assembléia* e *Pluto*, da Comédia Intermediária, são as únicas que não mencionam Eurípidés explicitamente.

<sup>51</sup> 63. ἀφ' οὗ Εὐριπίδης βιώσας ἔτη οθ' (..) ἐτελεύτησεν, ἔτη ἑρμυδ' ἄρχοντος ἀθήνεσιν Ἀντιγένους.

59. ἀφ' οὗ Αἰσχύλος ὁ ποιητής, βιώσας ἔτη ξθ', ἐτελεύτησεν ἐγ [Γέλ]αι τῆς Σικελίας, ἔτη ργ', ἄρχοντος Ἀθήνεσι Καλλέου τοῦ προτέρου.

(note-se que os registros do *Marmor Parium* marcam o tempo decorrido desde o evento mencionado até 264-263 a.C., data provável da inscrição).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGHETTI, G. Satiro, Vita di Euripide. In. *Studi Classici e Orientali*, Pisa, v. 13, 1964.

BOECKH, A. *Graecae Tragoediae Principum, Aeschyli, Sophoclis, Euripidis, num ea, quae supersunt, et geniuna omnia sint, et forma primitiva seruata, an eorum familiis aliquid debeat ex ii tribuit*. Heidelberg: Mohrii et Zimmeri, 1808.



- COLLARD, C. Euripides. *Greece and Rome New Surveys in the Classics*, Oxford, n. 14, 1981.
- CONACHER, D.J. *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- CROPP, M.; FICK, G. *Resolutions and Chronology in Euripides: The Fragmentary Tragedies*. London: Institute of Classical Studies (University of London), Bull. Suppl. n. 43, 1985.
- DELCOURT, M. Biographies anciennes d'Euripide. *Antiquités Classiques*, Namur, v. 2, p. 271-90, 1933.
- DODDS, E.R. *Euripides Bacchae*. Oxford: Clarendon Press, 2<sup>nd</sup> ed., 1960.
- ENGLAND, E.B. *The Iphigenia in Aulis of Euripides*. London: Mac-Millan, 1891.
- FAIRWEATHER, J. Fiction in the Biographies of Ancient Writers. In. *Ancient Society*, n. 5, p. 231-75, 1974.
- GALIANO, M.F. Estado actual de los problemas de cronología euripidea. In. *Estudios Clásicos*, Madrid, v. 11, n. 52, p. 321-54, 1967.
- GOOSSENS, R. *Euripide et Athènes*. Bruxelles: Palais des Académies, 1962.
- GRÉGOIRE, H. Iphigénie en Tauride. In: PARMENTIER, L.; \_\_\_\_\_. *Euripide*, v. 4. Paris: Les Belles Lettres, p. 81-170, 1925.
- GÜNTHER, H.C. *Euripides Iphigenia Aulidensis*. Leipzig: Teubner, 1988.
- HOSE, M. *Drama und Gesellschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1995.
- IPPOLITO, P. *La vita di Euripide*. Nápoles: Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, 1999.
- JOUAN, F. *Euripide et les Légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- \_\_\_\_\_. Iphigénie à Aulis, v. 1-11. In. *Revue des Études Grecques*, Paris, v. 96, p. 49-63, 1983b.
- \_\_\_\_\_. *Les "vies" d'Euripide*. Archipel Égéen Nouvelle Série, Tours, n. 1, 33-45, 1994-1995.

- KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*, v. 2. Trad. J.M. Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1990.
- KOVACS, D. *Euripidea*. Leiden: E.J. Brill, 1994a.
- \_\_\_\_\_. *Euripides Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. ‘The Life of Euripides’. In: *Euripides. Cyclops, Alcestis, Medea*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1994b.
- LEFKOWITZ, M.R. *The Lives of the Greek Poets*. London: Duckworth, 1981.
- LESKY, A. Eurípides. In: *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg et alii. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., p. 159-228, 1990.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Grega*. Trad. M. Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A. ‘Eurípides’. In: \_\_\_\_\_ (ed.), *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Catedra, p. 352-405, 1988.
- LOURENÇO, F. *Eurípides: Íon*. Lisboa: Colibri, 1994.
- MEDINA GONZÁLEZ, A. e LÓPEZ FÉREZ, J.A. Introducción General a Eurípides. In: *Eurípides. Tragedias*, v. 1. Madrid: Gredos, p. 7-97, 1977.
- MÉRIDIÉ, L. Vie et Généalogie d’Euripide. In: \_\_\_\_\_. *Euripide*, v.1. Paris: Les Belles Lettres, p. 1-5, 1926.
- MOMIGLIANO, A. *The Development of Greek Biography*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- MURRAY, G. *Euripides and his age*. London: Williams & Norgate, 1914.
- PAIS DE ALMEIDA, C.A. *Eurípides. Ifigénia em Áulide*. Notas e revisão de M.F. Silva. Lisboa: Calouste Gulbenkian e JNICT, 2ª ed., 1998.
- REHM, R. *Greek Tragic Theatre*. London and New York, Rutledge, 1992.
- RIBEIRO JR., W.A. ‘Hipócrates de Cós e Tratados deontológicos’. In: CAIRUS, H.F. e \_\_\_\_\_. *Textos Hipocráticos: o doente, o médico e a doença*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, p. 11-24 e 147-228, 2005b.

- \_\_\_\_\_. ‘*Iphigenia aulidensis*’ de Eurípides: introdução, tradução e notas. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- SCHWARTZ, E. ‘Vita’. In: \_\_\_\_\_ (ed.), *Scholia in Euripidem*. Berlin: Reimer, p. 1-6, 1887.
- SCULLION, S. Euripides and Macedon, or the silence of the *Frogs*. *Classical Quarterly*, Oxford, v. 53, n. 2, p. 389-400, 2003.
- SEAFORD, R.A.S. The tragic wedding. *Journal of Hellenic Studies*, v. 107, London, p. 106-30, 1987.
- STEVENS, P.T. Euripides and the Athenians. *Journal of Hellenic Studies*, v. 76, London, p. 87-94, 1956.
- TOVAR, A. *Euripides. Tragedias*, v. 1. Barcelona: Alma Mater, 1955.
- VELLACOTT, P. *Ironic Drama*. London: Cambridge University Press, 1975.
- WEBSTER, T.B.L. *The tragedies of Euripides*. London: Methuen, 1967b.
- WEIL, H. *Sept Tragédies d’Euripide*. Paris, Hachette, 2<sup>e</sup> ed., 1879.
- WEST, M.L. *Tragica V*. Bulletin of the Institute of Classical Studies, n. 28, p. 61-78, London, 1981.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Einleitung in die griechische Tragödie*. Berlin: Weidmann, p. 1-43, 1907.
- WILLINK, C.W. *Euripides. Orestes*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

# SEGURANÇA E AVENTURA: O DUALISMO DO HOMEM NOS VELHOS MITOS

Zelia de Almeida Cardoso (USP)

---

## RESUMO

O mito das Idades ou das raças, explorado por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* e retomado por numerosos poetas latinos, tais como Lucrécio, Catulo, Virgílio, Horácio, Tibulo, Ovídio e Sêneca, mostra a oposição que existe entre a vida tranqüila dos que vivem apegados à terra e ao trabalho, satisfeitos com sua própria estabilidade, e a existência aventureira dos que, movidos pela ambição e pelo desejo de introduzir modificações em seu *modus uiuendi*, enriquecer e vencer, se lançam a guerras e viagens, explorando suas potencialidades e seu próprio mundo. O dualismo que caracteriza o homem, decorrente de sua própria natureza, é responsável por essa oposição.

**Palavras-chave:** Dualismo humano; estabilidade e aventura; mito das Idades; Hesíodo; poetas latinos.

Como um ser dual pela própria natureza, delimitado entre os marcos extremos do nascimento e da morte, fadado a confinar-se num espaço exíguo demais se comparado à imensidão do universo, o homem procurou ampliar os contornos do seu mundo desde os primórdios da história da humanidade. Explorou inicialmente as proximidades e, mais tarde, as distâncias. A ambição, que sempre moveu o aventureiro, opôs-se à tranqüila estabilidade dos que se conformavam com as limitações impostas sem procurar modificá-las. O desejo de desvendar o desconhecido não surgiu, porém, sem restrições, por ater-se-lhe, de forma quase inerente, a cobiça que alimenta as conquistas e as guerras, mas que, de certa maneira, também está presente na evolução e no progresso.

A consciência da amplitude e da complexidade da questão se evidencia num dos mais antigos mitos da literatura ocidental: o mito das raças, ou das Idades, explorado por Hesíodo e retomado, na literatura latina, por Lucrécio, Catulo, Virgílio, Horácio, Tibulo, Ovídio e Sêneca, entre tantos outros.

Hesíodo, no longínquo século VIII a.C., o inseriu na primeira parte de *Os trabalhos e os dias*. Dele se ocupou após a invocação às musas, a apresentação da proposta do poema – falar verdades a seu irmão Perses –, o comentário sobre as duas espécies de luta que existem na terra – a boa e a má – e a narração do mito de Prometeu, intimamente articulado com as idéias antes delineadas.

A exposição sobre o mito das raças (*T.D.* 109-201), que figura pela primeira vez na poesia grega no poema de Hesíodo, opera como uma espécie de coroamento do relato anterior. O trecho é aparentemente simples, mas foi objeto de numerosos estudos de natureza exegética e até hoje desafia quem procura desvendar seu significado profundo.

O primeiro problema que instiga o leitor é o número das raças mencionadas pelo poeta. Diferentemente de outros autores, Hesíodo, percorrendo a lendária história da humanidade, se refere a cinco gerações de homens e não apenas a quatro: as raças de ouro, prata, e bronze, a dos heróis e a de ferro. Segundo o poeta, cada raça ocupou a terra por sua vez, apresentando características próprias. Enquanto os homens da raça de ouro, criada pelos deuses, viviam despreocupados e sem sofrimentos, alimentando-se com produtos oferecidos espontaneamente pela terra e morrendo como se tivessem adormecido, os da raça de prata não dominavam a ambição desmedida - a *hýbris* -, não cultuavam os deuses, sofriam dores terríveis e morriam cedo. Tanto uns como outros se transformavam, após a morte, em gênios protetores (*dáimones*).

A raça de bronze distinguiu-se das anteriores por serem seus homens fortes e amantes da guerra, por possuírem armas, morrerem por suas próprias mãos e irem para o mundo das sombras após a morte. A dos heróis também diferia das demais. Era uma raça de semideuses justos e corajosos, responsáveis por feitos grandiosos e inimitáveis. Morriam também, contudo, e suas almas se instalavam então na Ilha dos Bem-Aventurados.

A quinta geração de homens compõe a raça de ferro. É a raça que enfrenta as lutas, o trabalho e as angústias. O poeta diz que pertence a tal raça e se lamenta por isso, acreditando, entretanto, que ela também decairá e será destruída pelos deuses. Quando esse momento chegar, acrescenta Hesíodo, os homens nascerão com as têmporas já brancas, os filhos não se assemelharão aos pais, os irmãos não serão amigos, os juramentos não terão valor, os malfeitores e ambiciosos serão glorificados e os covardes vencerão. A Honra e a Indignação (*Aidós* e *Némesis*) abandonarão os ho-

mens e, envoltas em brancos véus, subirão ao Olimpo, deixando apenas sofrimentos na terra. O poeta conclui: “não haverá força contra o mal” (... *kakoû d’ouk éssetai alké* - v. 201).

Após esse relato e a apresentação da conhecida fábula do gavião e do rouxinol, de alto teor simbólico, Hesíodo exorta o irmão a respeitar a justiça (*dike*) e a afastar-se da ambição desmedida (*hybris*), alertando-o para as conseqüências da cobiça e exaltando o trabalho. O mito das raças – no qual se apresenta nítida a questão da ambição que leva à aventura e se opõe ao conformismo sedentário, mas produtivo – parece funcionar como uma espécie de preparação para os ensinamentos e conselhos que o poeta ministra.

Jean-Pierre Vernant (Vernant, 1990, pp. 25-103), em *Mito e pensamento entre os gregos*, apresenta três estudos sobre o texto do poeta. No primeiro, “O mito hesiódico das raças. Ensaio de análise estrutural” - texto publicado originalmente em 1960, na *Revue de l’Histoire des Religions* - propõe uma interessante interpretação para o mito das raças, tal como Hesíodo o focalizou. Discute inicialmente a questão da inserção da raça dos heróis entre as ditas “gerações metálicas”. Para ele, essa inserção é absolutamente lógica se for levado em consideração o destino póstumo dos homens pertencentes a cada raça. Citando Victor Goldschmidt, Vernant lembra que os homens da raça de ouro se transformam em gênios ou *daímones* epictônicos após a morte; os da raça de prata em *daímones* hipocônicos; os da de bronze vão para o Hades e se perdem no anonimato e os heróis são recebidos na Ilha dos Bem-Aventurados e lá permanecem como heróis. Dessa forma, Hesíodo funde, adaptando uma a outra, duas tradições diferentes: o mito das Idades, muito antigo e de provável origem mesopotâmica, já que se difundiu entre diversas civilizações do oriente, e a tradição helênica do culto dos deuses, semideuses e mortos.

Quanto à raça dos homens da Idade de Ferro, Vernant procura mostrar que Hesíodo não a considera uma, uma vez que diz existirem dois tipos de vida humana, um deles presidido pela justiça, a *dike*, e o outro pela desmedida, a *hybris*. Lamentando-se por estar entre os homens da quinta raça, pois gostaria de ter morrido mais cedo ou nascido mais tarde, Hesíodo acena com a possibilidade de um novo tempo: o ciclo se fecharia para, então, tudo voltar a recomeçar.

Em sua análise, Vernant assinala o aspecto simétrico e a composição especial do trecho de *Os trabalhos e os dias*, referente às cinco raças. Os

homens da Idade de Ouro e da de Prata representariam simbolicamente os reis; os da Idade de Bronze e os heróis, os guerreiros; os da Idade de Ferro, enfim, representariam o homem comum, o agricultor, o trabalhador que lida com a terra. Os reis da Idade de Ouro se deixam conduzir pela *dike* enquanto os da Idade de Prata se entregam à *hýbris*, não temendo os deuses e vivendo na impiedade. Também são dominados pela *hýbris*, sob um outro aspecto, os que se dedicam à guerra matando-se uns aos outros.

Só a raça de ferro, no dizer de Vernant, “conhece uma existência ambígua e ambivalente”, enfrentando o bem e o mal e podendo escolher entre as duas lutas – as duas formas de *éris* –, a boa, que incentiva o trabalhador e provoca a emulação, e a má, que se manifesta nas guerras e acarreta a morte. Ou o homem se deixa guiar pela justiça ou sucumbe à ambição.

Jean Defradas, em seu artigo “Le mythe hésiodique des races. Essai de mise au point”, publicado em 1965 em *L’Information Littéraire*, discute essa interpretação sendo a sua crítica o motivo para o segundo artigo de Vernant, presente em *Mito e pensamento entre os gregos*, e publicado pela primeira vez em 1966 na *Revue de Philologie*. Nesse ensaio, intitulado “O mito hesiódico das raças. A propósito de uma tentativa de posição crítica”, o antropólogo responde uma a uma às objeções de Defradas, insistindo em algumas posições e defendendo-se com argumentação bem fundamentada. Mostra que as raças, segundo Hesíodo, não se sucedem numa ordem propriamente cronológica, uma vez que cada uma tem sua temporalidade própria. O tempo não se desenvolve “de modo contínuo” (Defradas, 1965, p. 55), “mas conforme a alternância de fases, sucedendo-se as raças em pares antinômicos”. A decadência ocorre de uma raça para outra: a Idade de Ouro, regida pela *dike*, se caracterizava pela pureza e justiça, amizade e felicidade; a de Ferro, por tudo que contraria a primeira. Mas a de Ouro se opõe também à de Prata, como a de Bronze à dos heróis. Os dois primeiros pares se articulam e a última raça, contrastante, admite duas possibilidades de realização existencial.

O terceiro artigo de Vernant, publicado originalmente em 1985 e só inserido na edição francesa de *Mythe et pensée chez les grecs*, de 1988, figura também na edição brasileira de 1990, sob o título de “Método estrutural e mito das raças”. É um texto em que o escritor procura homenagear Victor Goldschmidt, retomando pontos por ele estudados e voltan-

do a insistir em algumas de suas próprias idéias. Lembra a montagem do texto de Hesíodo, conforme o sistema de tripartição funcional, ressaltando a presença de elementos simbólicos que evocam a soberania, a guerra e a fecundidade, e enfatiza os aspectos antitéticos de cada função, representados pela oposição entre *dike* e *hýbris*, “tema central e lição do mito” (p. 84), segundo suas palavras.

Embora o mito das raças não seja criação hesiódica, foi ele possivelmente o primeiro a tratar do assunto, na literatura helênica, influenciando outros escritores gregos e estendendo sua influência aos poetas latinos.

Lucrécio (*R.N.* V, 925 ss.) e Catulo (64, 384 ss.) evocam de alguma forma o mito em questão, mas é indubitavelmente Virgílio (*Buc.* IV) o primeiro poeta romano a tratá-lo de maneira mais complexa.

O enfoque de Virgílio é bastante especial, diferindo profundamente da concepção hesiódica. O poeta reelabora o mito na hermética e discutida égloga IV, considerada por Gordon Williams (Williams, 1968, pp. 274 ss.) como “o mais misterioso poema que nos chegou da antiguidade”. Na análise que faz do texto, Williams julga que a descrição da Idade de Ouro ali inserida é o aspecto mais surpreendente da obra, em nada se assemelhando a descrições anteriores.

Virgílio, na verdade, valendo-se de vasta experiência literária que passa por Platão, pelos pitagóricos e neopitagóricos, pelo estoicismo e pela lírica pastoril, cria com a égloga IV uma peça poética extremamente original, reestruturando à sua maneira o tema que explora.

Para Carcopino (Carcopino, 1930, pp. 37 ss.), que estudou pormenorizadamente o poema, a égloga IV é “um grito de esperança”. O poeta afirma, logo no início do texto que “a última idade da profecia de Cumas já chegou” (*Vltima Cumaevi uenit iam carminis aetas* – B. IV, 4) e que está surgindo, em sua integridade, a grande ordem dos séculos (*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo* – B. IV, 5). Com isso, diferentemente de Hesíodo que apenas acenara com a possibilidade de um retorno a uma época anterior, Virgílio fala expressamente do retorno como algo já consumado, apoiando-se na literatura etrusca, na mística pitagórica e nos livros sibílicos que, conforme informação de Sérvio (ap. Carcopino, 1930, p. 40), anunciavam a volta dos séculos passados (*finitis omnibus saeculis rursus eadem innouari*).

A Idade de Ouro retorna com o nascimento de misteriosa criança, que os exegetas procuraram identificar com um possível filho de Otávio,



ainda por nascer, com o filho de Polião, o pequeno Marcelo ou o futuro Jesus Cristo, sem chegar a conclusões convincentes. O poeta descreve minuciosamente esse esperado momento: o universo será pacificado (*pacatum ... orbem* - B. IV, 17); a terra oferecerá seus dons, independentemente de cultura (... *nullo munuscula cultu ... tellus ... fundet* - B. IV, 18-20); as cabrinhas apresentarão úberes cheios (*Ipsae lacte domum referent distenta capellae/ ubera* - B. IV, 21-22); os rebanhos não temerão os leões (*nec magnos metuent armenta leones* - B. IV, 22); o berço se enfeitará com flores (*fundent cunabula flores* - B. IV, 23); desaparecerá a serpente e as falazes ervas venenosas desaparecerão (*occidet et serpens et fallax herba ueneni/ occidet* - B. IV, 24-25); o campo amarelará com espigas maduras, as uvas vermelhas penderão dos espinhais e os rudes carvalhos destilarão úmidos méis (... *flauescet campus arista/ incultisque rubens pendebit sentibus uua/ et durae quercus sudabunt roscida mella* - B. IV, 28-30).

Nem tudo, porém, conforme a exposição de Virgílio, será paz, tranquilidade e convívio harmonioso com as forças da natureza. Sobrarão alguns vestígios da maldade antiga, capazes de ordenar que se afrente Tétis com navios, que se circundem as cidades com muros e que se abram sulcos na terra. “Haverá então outro Tífis”, diz ele, “e outra Argo que transportará heróis escolhidos; e haverá também outras guerras e mais uma vez um grande Aquiles será enviado a Tróia” (*Alter erit tum Tiphys, et altera quae uehat Argo/ delectos heroas; erunt etiam altera bella,/ atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles* - B. IV, 34-6).

As navegações e as lutas se apresentam implicitamente como produtos da *hýbris*, como atos contrários à desejada paz. O poeta continua em suas considerações: só quando o menino se tornar adulto é que a situação se consolidará; os navios deixarão de servir ao comércio e a terra produzirá de tudo sem sofrer as agressões do arado e sem que os bois precisem suportar o peso do jugo.

Analisando a égloga IV em *Le messianisme de Virgile*, H. Jeanmaire (Jeanmaire, 1930, pp. 8-9) contrapõe a visão paradisíaca, desenhada pelo poeta latino com ingenuidade e ternura, à amargura de Hesíodo, pessimista e aparentemente resignado com a decadência fatal da humanidade. Gordon Williams, tanto em *Tradition and originality in Roman poetry* (Williams, 1968) como em *The nature of Roman poetry* (Williams, 1983), enfatiza a grande originalidade da égloga IV. Para ele (Williams, 1968, p.

280), por meio de Virgílio, “foi dada uma vida completamente nova, num novo mundo imaginário, às idéias gregas que remontam a Hesíodo”.

A questão da criança que nasceria para trazer paz ao mundo conturbado, anunciando a nova Idade de Ouro, não voltou a surgir, nesses termos, na poesia latina. Entretanto, a identificação da guerra e das conquistas com a decadência e a da vida próxima da natureza com o império da justiça foi retomada muitas vezes pelos poetas romanos contemporâneos de Virgílio e posteriores, configurando-se em verdadeiro lugar-comum.

Horácio, no epodo XVI, composto na mesma época em que foi escrita a écloga, se lamenta pela guerra civil que mais uma vez devasta a pátria e exorta seus concidadãos a partir, afrontando o oceano, para poderem chegar a campos venturosos e ilhas férteis, onde “a terra, sem ser arada, produz cereais todos os anos” (*Redit ubi Cererem tellus inarata quotannis* – Ep. XVI, 43), onde as videiras florescem (*floret ... uinea* – Ep. XVI, 44), as oliveiras brotam (*Germinat ... termes oliuae* – Ep. XVI, 45), os figos amadurecem (*pulla ficus ornat arborem* – Ep. XVI, 46), e o mel destila das azinheiras escavadas (*mella caua manant ex ilice* – Ep. XVI, 47). Como no poema de Virgílio, nessa terra bem-aventurada, as cabrinhas exibem as tetas cheias de leite, o urso não espreita o rebanho e as serpentes não se escondem no terreiro. As tempestades não danificam os campos, os grãos não sofrem os efeitos da seca e as epidemias não atacam os animais. Jamais ali chegará o barco dos argonautas, os marujos de Sídon ou os companheiros de Ulisses, diz Horácio. E conclui: quando Júpiter transformou a Idade de Ouro em Idade de Bronze, e depois a endureceu criando a Idade de Ferro, reservou essas paragens para os homens justos e lhes permitiu fugir para lá.

Tíbulo, o doce poeta das elegias amorosas, seguindo a tradição poética evoca também a Idade de Ouro e a põe em confronto com a sua época. Na tocante e emocionada elegia I, 3, tomada pelos biógrafos do poeta em seu valor referencial de índice cronológico, Tibulo menciona a expedição de Messala ao Oriente e o fato de tê-lo acompanhado nessa viagem e adoecido gravemente, sendo obrigado a permanecer “nas terras desconhecidas da Feácia” (I, 3, 1-2). Após relembra suas hesitações anteriores, seu receio de partir numa viagem arriscada e seu precário estado de saúde, o poeta se refere às doçuras do “reino de Saturno” (I, 3, 35-48), valendo-se de palavras semelhantes às que haviam sido utilizadas por seus antecessores: não havia estradas na terra, a madeira de pinhei-

ro ainda não desafiara as ondas nem as velas haviam afrontado os ventos. Repete, em seguida, ampliando-as, imagens já empregadas por Virgílio e Horácio: o touro não sofria o jugo, o cavalo não mordía o freio, as casas não tinham portas, os pilares de pedra não marcavam o limite das propriedades, os carvalhos destilavam mel e as ovelhas ofereciam ao homem os úberes cheios de leite. O leite e o mel, que caracterizaram na literatura bíblica a terra de Canaã – a terra prometida, o paraíso reconquistado –, simbolizam na literatura latina a idealizada Idade de Ouro. Tibulo continua, elaborando estilisticamente seus versos e se valendo do recurso enfático das anáforas para reforçar as idéias expressas: “Não havia armadas, não havia ódios, não havia guerras e o ferreiro, com sua arte rude, ainda não fabricara as espadas cruéis” (*Non acies, non ira fuit, non bella nec enses/ immiti saeuas duxerat arte faber* – I, 3, 47-8). Os catorze versos que compõem a longa descrição do “paraíso perdido” se opõem ao único dístico em que o poeta retrata com vigor o momento em que vive: “Agora, sob o domínio de Júpiter, há constantemente morticínios e ferimentos; agora há o mar, agora, de repente, há mil caminhos para a morte” (*Nunc Ioue sub domino caedes et uulnera semper./ nunc mare, nunc leti mille repente uiae* – I, 3, 49-50).

Comentando esse trecho da elegia, Ponchont (Tibulle, 1968, p. 23) afirma que o lugar-comum utilizado pelo poeta não confere ao poema um caráter artificial, uma vez que os pormenores se articulam com o sofrimento pessoal, impregnando-se de dor, de inquietação e de apreensão pela morte. Mais uma vez, porém, a ameaça próxima, que atenta contra a tranquilidade e a segurança, é representada pelas viagens e pelas guerras.

Semelhante também à dos poetas anteriores é a posição de Ovídio em relação ao mito das raças. Várias vezes se referiu ele ao assunto. Fê-lo nos *Amores* (III, 8, 35), nos *Fastos* (I, 193) e, sobretudo, nas *Metamorfoses*, quando reservou significativo espaço - mais de sessenta versos - para discorrer amplamente sobre o tema (I, 89-150).

Como Hesíodo, Ovídio se detém em cada uma das Idades, mas, diferenciando-se do poeta grego, omite a dos heróis. Inspira-se, além disso, nos alexandrinos e provavelmente na poesia de Lucrécio e de Virgílio. A Idade de Ouro (*auræ aetas*) representa o culto do bem. Não havia necessidade de castigos nem de leis. Não existiam barcos, nem fossos, nem tubas, nem capacetes, nem espadas. A terra, sem cultura, oferecia tudo e os homens “colhiam frutos do medronheiro e morangos das montanhas

e cornisolos e amoras que se prendiam aos arbustos silvestres, e glandes caídas da frondosa árvore de Júpiter” (Novak, 1992, p. 221). A primavera era eterna, as flores nasciam sem sementes e os campos embranqueciam com espigas de trigo não semeado. Mas o tempo passou. Vencido pelos filhos, Saturno foi enviado ao tenebroso Tártaro e Júpiter diminuiu a extensão da primavera. Surgiram então, com todos os seus rigores, as outras estações do ano. Os homens construíram casas, plantaram na época certa e se valeram do trabalho dos novilhos para as atividades do campo. Era a Idade de Prata. Seguiu-se-lhe a de Bronze, mais propensa às guerras, e depois a de Ferro, com os males que lhe são peculiares. Desapareceram então o pudor, a verdade e a fé, e ocuparam o lugar vazio a fraude, o dolo e as insídias. A ambição gerou a noção de propriedade, a terra foi ferida em suas próprias entranhas: guerreia-se, rouba-se, ninguém está protegido. E Astréia, a justiça, abandonou as terras molhadas com o sangue derramado.

Já bastante distanciado de Ovídio, escrevendo suas tragédias provavelmente na época de Nero, Sêneca evocou o antigo mito das Idades em *Fedra* e em *Medéia*. Em *Fedra*, quem se refere expressamente à *prima aetas* é o jovem Hipólito que, em longo monólogo, faz a apologia da vida selvagem, em contato com a natureza, sem ambições, sem crimes e sem excessos. Ao mesmo tempo em que exalta a simplicidade e a moderação, condena o luxo, a cobiça, a guerra e a desarmonia familiar (Phae. 483-564).

Em *Medéia*, é o coro quem lamenta a audácia e a ambição dos homens que se atiraram à navegação, invadiram o reino de Netuno e certamente continuarão em seus empreendimentos perigosos no correr dos tempos. De forma bastante profética, assim termina o primeiro estásimo: “Dentro de alguns anos virá uma época em que o Oceano abrirá as barreiras da Terra e mostrará um país imenso e Tétis revelará novos mundos e Tule não será mais a última das ilhas” (*Venient annis/ saecula seris quibus Oceanus/ uincula rerum laxet et ingens/ pateat tellus Tethysque nouos/ detegat orbis nec sit terris/ ultima Thule* - *Med.* 374-89).

Diante de todos esses exemplos, de palavras que foram pensadas e ditas e que venceram o desafio do tempo, chegando até nós, uma pergunta sem dúvida se impõe: o que terá movido o homem, o poeta, a considerar a evolução humana como nociva e a sentir a nostalgia da natureza primitiva?

A resposta – se há resposta –, a justificativa para essa atitude, talvez resida no conhecimento do próprio dualismo humano. Corpo e alma – espírito e matéria –, o homem vem arrastando sua dualidade pelo curso dos tempos, assumindo comportamentos contraditórios e sendo impulsionado por motivos opostos.

A força do instinto o levou, de início, a errar numa vida nômade, à procura do alimento necessário à sua sobrevivência. A descoberta da possibilidade de plantar e de domesticar animais fez do caçador-coletor de um primeiro momento o agricultor-pastor que se estabeleceu numa vida sedentária e até certo ponto segura e tranqüila.

O desejo de aventura, porém, o anseio pela descoberta de coisas novas, pelo encontro de outro *modus uiuendi*, levou-o a desprezar a segurança com que a estabilidade lhe acenava e a sair à procura do desconhecido, no desejo de mudar.

O homem é, essencialmente, um ser progressista. A capacidade de transformar a natureza conscientemente, de criar um mundo de cultura, de transmitir conhecimentos e de acrescentar novos elementos a um acervo cultural recebido dos ancestrais fez dele um ser suficientemente dinâmico para erigir uma civilização e também para modificá-la constantemente.

Inteligência e animalidade: dois componentes até certo ponto opostos e antagônicos a constituir a essência do homem. Inteligente, ele é capaz de dirigir a vida num percurso ascensional, construindo a própria história. Animal, ele tende a integrar-se à natureza, deixando-se levar pelos ciclos cósmicos como se fosse parte de um universo praticamente imutável já que as mutações são tão lentas que não podem ser percebidas e acompanhadas pela curta duração de uma vida.

A consciência das duas realidades – a inexorabilidade dos ciclos que se fecham para recomeçarem aparentemente idênticos e a potencialidade de transformações substanciais e sensíveis – levou o ser humano a refletir sobre a questão, a optar e a partir para ações que acabaram por definir as características das diferentes culturas.

Muito já se falou sobre o primitivismo de certas civilizações, sobre a necessidade – de importância talvez mais antropológica do que propriamente humana – de se preservarem comunidades estagnadas no *statu quo*, confinando-as e negando-lhes o acesso legítimo a bens culturais de caráter universal. Surge então a controvérsia e a discussão; e não raro a preservação de “povos da floresta” se afigura como uma necessidade

premente, mas não explicada de maneira a convencer. Afinal, o saber humano não é uma propriedade de todos? Um bem comum?

É claro que existem diferenças profundas entre os grupos sociais. Se há os que modificam rapidamente seus próprios caracteres e enriquecem o patrimônio que lhes foi deixado a ponto de torná-lo irreconhecível, outros há que se satisfazem em manter o acervo, repetindo constantemente os mesmos atos, fazendo sempre as mesmas coisas e marcando passo ou marchando numa espécie de marcha circular que não leva a lugar nenhum.

Desdobra-se, então, a questão complicadíssima da destinação humana, da felicidade existencial. O que é mais importante para a realização do homem? Continuar o caminho do progresso e construir a história ou acomodar-se à rotina de todos os dias? É mais feliz o ser que tem acesso aos produtos da cultura ou aquele que, sem nenhuma ambição, vive de maneira igual os dias que se seguem – iguais também –, integrado à natureza, sem perspectiva e sem passado, estiolando-se no dia-a-dia numa espécie de luta contínua, mas que nada acrescenta ao que já viera atrás?

O ramerrão conduz o homem à apatia e ao conformismo que não constrói. Mas o que acontece com aquele que, inconformado com o que recebeu, se atira às cegas à procura do novo, num afã quase desesperado de conquistar, de obter, de chegar a um ponto distante e apenas vislumbrado em sua aparente inacessibilidade? Encontrará a satisfação dos anseios? A ventura sonhada? Ou continuará, sempre e sempre, numa luta quase tão inglória como a do que se deixa viver?

Talvez tenham sido cogitações dessa natureza as que levaram os antigos poetas a trabalhar com seus velhos mitos.

Talvez, como disse Hesíodo a Perses, há mais de dois milênios e meio, seja mesmo o caso de optar-se entre *hýbris* e *dike*, entre a ambição, o descomedimento, o excesso, a cobiça, de um lado, e, de outro, a justiça, a honradez, a honestidade e o direito. Mas que não seja também um traço de *hýbris* a negação do progresso humano legítimo e natural.

## ABSTRACT

The myth of Ages or races, explored by Hesiod in *Works and days* and retaken by numerous Latin poetas – Lucretius, Catullus, Virgil, Horace, Tibullus, Ovid and Seneca – shows the opposition existing between the peaceful life of those who live fastened to the land and work, pleased wi-

th their own security, and the adventurous existence of those who, impelled by ambition and desire of introducing changes in their *modus vivendi*, enriching and winning, plunge into wars and voyages, exploring their potentialities and their own world. The dualism that characterizes the human beings, resulting from their own nature, is responsible for such an opposition.

**Key words:** Human dualism; security and adventure; myth of Ages; Hesiod; Latin poets.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARCOPINO, J. *Virgile et le mystère de la IVe églogue*. Paris: L'Artisan du Livre, 1930.

HÉSIODE. *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

HORACE. *Oeuvres*. Paris: Hachette, 1917.

JEANMAIRE, H. *Le messianisme de Virgile*. Paris: Vrin, 1930.

MENDES, J. P. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora da UnB, 1985.

NOVAK, M. G. e NERI, M. L. (Org.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

OVIDE. *Les Metamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

PONCHONT, M. (V. TIBULLE).

SÉNEQUE. *Tragédies*. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

TIBULLE. *Corpus Tibullianum*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

VERNANT, J-P, *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

VIRGILE. *Oeuvres*. Paris: Hachette, 1945.

WAGENVOORT, H. *Studies in Roman literature, culture and religion*. Leiden: Brill, 1956.

WILLIAMS, G. *The nature of Roman Poetry*. Oxford: University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Tradition and originality in Roman poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1968.





## RESENHA



## PLUTARCO HISTORIADOR.

Pedro Paulo A. Funari

---

*Plutarco Historiador.* / Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo, Edusp, 2006. 168 pp. ISBN 8531409209.

Plutarco pode ser considerado um dos escritores mais prolíficos da Antigüidade, cuja produção chegou até nós volumosa. Tendo vivido no auge de Principado romano, escreveu obras de diferentes gêneros e tornou-se, em parte por suas obras filosóficas, uma das grandes referências sobre a arte de viver, durante os séculos seguintes. Sua obra mais conhecida - as *Vidas Paralelas* - serviu de inspiração para inúmeros pósteros, tanto na leitura do original grego como, mais freqüentemente, por meio de traduções e mesmo por adaptações. Apesar dessa imensa popularidade, no Brasil faltava uma monografia atualizada sobre o autor, lacuna agora sanada pela publicação do estudo de Maria Aparecida de Oliveira Silva. A obra centra-se na análise das biografias de personagens espartanos, pouco explorados como conjunto pela historiografia universal, mas não deixa de tratar das questões mais amplas sobre Plutarco que interessarão a um amplo espectro de estudiosos do mundo antigo.

A bela introdução escrita por Norberto Luiz Guarinello, “Plutarco e a identidade grega no Império”, ressalta que o império romano foi caracterizado pela diversidade, assim como pelos conflitos, resistências, contestações e manipulações, temas que, de diversas maneiras, permeiam a narrativa da autora. O livro divide-se em duas partes: uma primeira, sobre Plutarco e as biografias, até a página 109, seguida do estudo das biografias de espartanos. Há uma tese central, que constitui o fio condutor da narrativa, original e em contraste com a maioria dos estudiosos: Plutarco buscava, em suas biografias, a verdade dos fatos e tinha uma visão histórica dos acontecimentos. Discorda, pois, da maioria dos que atribuem as *Vidas* a outros gêneros literários, com preocupações de caráter filosófico, pedagógico, retórico, religioso ou literário. A autora tem plena consciência de que, para os antigos e para Plutarco, em particular, suas biografias não eram consideradas como parte do gênero literário historiográfico, preocupado com os grandes acontecimentos. Em particular, a História estava atenta à gesta política e militar. Considera, entretanto, que, do

ponto de vista historiográfico de nossa época, elas constituem uma investigação histórica.

Esmiucemos um pouco essas ponderações. Os argumentos centrais para a historicidade das Vidas referem-se a três pontos. Em primeiro lugar, buscava a verdade dos fatos narrados e, em seguida, o fazia em ordem cronológica. Ademais, explicitava o contexto social dos biografados. Além disso, cuidou de investigar as fontes disponíveis, o que requeria a metodologia do historiador na coleta e seleção dos documentos. Tudo isto fez com que Plutarco adotasse procedimentos típicos da historiografia grega, com a diferença de focar em personagens e, acrescentaria eu, no caráter e comportamentos. Desta forma, a abordagem da autora permite resgatar, se assim se pode dizer, o interesse historiográfico moderno pelas Vidas. De fato, a historiografia das últimas décadas - com fortes inspirações na teoria social - tem se voltado para o cotidiano e para a cultura, temas que abundam nas biografias de Plutarco e que escasseiam em grande parte da historiografia antiga *stricto sensu*, voltada para as batalhas e as lutas pelo poder. No entanto, no nascimento mesmo do gênero historiográfico já estava a preocupação pelo que modernamente chamaríamos de abordagem cultural, em Heródoto. Tendências que apareciam em um historiador contemporâneo de Plutarco, Tácito, em cujos *Anais* - e mais ainda em *Agrícola* - transborda a preocupação com os *mores*.

O estudo das biografias de espartanos serve como prova dos nove para a autora. Ressalta, de forma muito apropriada, que a pura invenção de fatos por Plutarco levaria sua narrativa biográfica ao descrédito e que buscou, na medida do possível, consultar as fontes e os autores que trataram de Esparta. Mais do que isso, ela procura mostrar que o biógrafo formou, a partir dessas consultas, uma idéia da História espartana da época arcaica à helenística. Denomina essa noção como biológica, pela metáfora de Plutarco que compara a cidade à vida (*bíos*) de um homem: daí seguiria a lógica da vida humana (*bíos* = vida; *lógos* = razão, lógica). A citação da vida de Licurgo (30,1) acrescenta algo, contudo: “durante o tempo em que as leis licúrgicas se mantiveram, Esparta não era governada como uma cidade, mas como um homem com a vida direcionada para a sabedoria”. Parece que, mesmo em sua interpretação da trajetória histórica da cidade, não esteja ausente a preocupação ética, presente na busca da sabedoria. Nas biografias, transparece o elogio, nos indivíduos,

mas também na cidade, da temperança, assim como a crítica à ambição e ao orgulho (*hybris*), questões do âmbito filosófico.

A autora conclui que Plutarco não adotava um princípio único a reger a História das cidades antigas, cada uma particular, sem causas gerais ou sujeições a ciclos, como era comum na historiografia grega. Também por este motivo, Plutarco não se considerava historiador. Nem por isso deixa de ser matéria de reflexão para a historiografia atual sobre o mundo antigo. Ao contrário, a autora mostra a fertilidade das *Vidas Paralelas* para o estudo da História grega e romana. Deve-se, pois, saudar a publicação de uma monografia que, além de atualizada, aponta caminhos e permite ao leitor, mais do que isso, ter acesso aos argumentos dos estudiosos de diversos pontos de vista. Nem sempre uma obra leva o leitor a pensar e a interagir com os argumentos. Este, o mérito maior do volume.

## AUTORES

CARLOS ANTONIO KALIL TANNUS

Doutor em Letras Clássicas pela UFRJ

Professor Titular de Língua e Literatura Latina da UFRJ

ctannus@gmail.com

JACQUELINE FABRE-SERRIS

Professora Doutora de Língua e Literatura Latina da Université Lille3

Responsável pela Rede Internacional de Poesia Augustana do Centro Halma UMR 8164 (CNRS); Co-Diretora da Coleção Polymnia: Bibliothèque Mythographique - Les Belles Lettres

JOÃO BATISTA TOLEDO PRADO

Doutor em Letras Clássicas pela USP

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

jbtprado@uol.com.br

JOSÉ CARLOS BARACAT JR.

Doutor em Linguística pela UNICAMP

Professor Adjunto de Língua e Literatura Grega da UFRGS

baracatjr@hotmail.com

MÁRCIO THAMOS

Doutor em Estudos Literários pela UNESP

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

marciothamos@uol.com.br

MARCUS REIS PINHEIRO

Doutor em Filosofia pela PUC-Rio

marcusreis@superig.com.br

PEDRO PAULO DE ABREU FUNARI

Doutor em Arqueologia pela USP

Professor Titular de História Antiga da UNICAMP

Pesquisador do CNPq

ppfunari@uol.com.br

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA  
Doutora em Letras pela UNESP  
Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega da UFMG

WILSON ALVES RIBEIRO JR.  
Mestre em Letras Clássicas pela USP  
epwidos@yahoo.com.br

ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO  
Doutora em Letras Clássicas pela USP  
Professora Titular de Língua e Literatura Latina da USP  
Pesquisadora do CNPq  
zlvdacar@usp.br

## NORMAS EDITORIAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS:

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

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

Os trabalhos devem vir acompanhados de:

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

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

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

As referências bibliográficas devem seguir as normas da ABNT.

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

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



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

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

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

#### SUBMISSIONS GUIDELINES

Calíope: Presença Clássica publishes original articles, ancient texts translations and book reviews on Classical Studies. The deadline for submissions for number 17 is November 30, 2007.

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

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

Send submissions to:

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

*Caliope 16* foi impressa sobre Off-set  
75 g/m<sup>2</sup> (miolo) e Cartão Super 6 250  
g/m<sup>2</sup> na Imprinta Express Gráfica e  
Editora Ltda para a 7letras.