



ISSN 1676-3521

CALÍOPE

Presença Clássica







CALÍOPE

Presença Clássica

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / UFRJ
Departamento de Letras Clássicas / UFRJ



Organizadores

Nely Maria Pessanha
Henrique Cairus

Conselho Editorial

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

Conselho Consultivo

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

Revisão

Tatiana Oliveira Ribeiro

ISSN 1676-3521

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Brigadeiro Trompowsky, s/no. – Ilha do Fundão
21941-590 – Rio de Janeiro – RJ
<http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas> – pgclassicas@letras.ufrj.br

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

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	7
Os limites da autoridade de Odisseu na <i>Odisséia</i>	9
<i>Christian Werner</i>	
Algumas anotações acerca de <i>Acontius e Cydippa</i> de Calímaco	30
<i>Erika Werner</i>	
A relação possível entre a guerra e o riso	44
<i>Sílvia Damasceno</i>	
A caricatura de Sócrates em <i>Nuvens</i>	53
<i>Glória Braga Onelley</i>	
Antígona, os separados - Ensaio introdutório, tradução e notas para <i>Antígona entre os Franceses</i> , de Antonin Artaud	60
<i>Fabiano de Lemos Britto</i>	
O espaço em Narciso	74
<i>Flávia Regina Marquetti</i>	
O Capitólio como representação de Roma em Tito Lívio e Tácito.	94
<i>Juliana Bastos Marques</i>	
Clientes e escravos na Roma Imperial – Marcial, IX. 92	110
<i>Leni Ribeiro Leite</i>	
Um olhar sobre a magia no Epodo V de Horácio	118
<i>Paula Branco de Araujo Brauner</i>	





APRESENTAÇÃO

O Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e o Departamento de Letras Clássicas da UFRJ entregam à apreciação do precioso e raro leitor dos temas da Antiguidade o décimo terceiro número da revista *Calíope: Presença clássica*.

A revista tornou-se, ao longo de seus vinte e cinco anos de existência, um reconhecido veículo para a difusão do conhecimento gerado no seio da área de Estudos Clássicos. A equipe do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e do Departamento de Letras Clássicas da UFRJ mantém acesa a chama do interesse em integrar os centros dedicados às áreas que se afinem com os temas que privilegiamos.

O décimo terceiro número de *Calíope: Presença clássica* traz nove artigos de especialistas que submetem ao grave crivo do júízo público suas reflexões e algumas conclusões de suas pesquisas acadêmicas.

O Professor Christian Werner apresenta importantes subsídios para uma discussão acerca da representação da autoridade de Ulisses em seu retorno a Ítaca, a partir de uma leitura minuciosa do texto homérico.

A poesia de Calímaco é o foco da atenção do artigo de Erika Werner, que propõe um estudo detalhado das técnicas da urdidura do texto do poeta, partindo de uma análise dos dados oferecidos pelo *áitton* de Acôncio e Cidipa no que concerne à descrição do culto a Ártemis.

As professoras Sílvia Damasceno e Glória Braga Onelley oferecem respectivamente dois estudos sobre o discurso cômico aristofânico. A

Professora Sílvia, a partir de sua leitura aguçada d'Os acarnenses, procura evidenciar como o poeta cômico tematiza a guerra e, sobre ela, constrói uma trama capaz de provocar o riso mesmo durante o mal comum a toda a pólis ateniense. A Professora Glória, por sua vez, analisa, na comédia *As nuvens*, a imagem caricatural de Sócrates.

O artigo de Fabiano de Lemos Britto dedica-se à leitura que Antonin Artaud propõe para a personagem Antígona, no contexto da França do final da Segunda Grande Guerra. O autor apresenta um ensaio introdutório e uma tradução para o texto *Antígona entre os franceses*.

A professora Flávia Marquetti apresenta, em seu artigo, um estudo sobre o mito de Narciso sob a perspectiva de um ritual iniciático, tendo por *corpus* sobretudo o texto de Ovídio.

Os textos de Tácito e de Tito Lívio constituíram o ponto de partida para o acurado estudo de Juliana Bastos Marques acerca do Capitólio como um símbolo do poder da *urbs* romana. Tal estudo aponta para resultados que, sob uma perspectiva atualizada, retoma um tema por vezes injustamente secundarizado.

Os estudos latinos também estão presentes nos textos de Leni Ribeiro Leite e da Professora Paula Branco de Araujo Brauner. Enquanto Leni Ribeiro Leite investiga, tomando como base o texto de Marcial, a representação literária dos clientes e escravos na Roma imperial; a Professora Paula Brauner lança um olhar sobre a presença da descrição das práticas mágicas no Epodo V de Horácio.

Calíope: Presença clássica cumpre, assim, mais essa vez sua finalidade maior, que é a de contribuir para a promoção dos estudos clássicos, num espírito agregador: convergente no que une, divergente no que difunde e enriquece.

Os editores

OS LIMITES DA AUTORIDADE DE ODISSEU NA *ODISSÉIA*¹

Christian Werner

RESUMO

Esse trabalho procura discutir a representação da autoridade de Odisseu na *Odisséia*, que se manifesta, especialmente, na condução de seus companheiros de Tróia para Ítaca e na vingança contra os pretendentes de Penélope. Desse exame resulta uma representação ambígua da figura de Odisseu, ambigüidade borrada pelos protocolos da narrativa – o retorno do rei que, quase sozinho, derrota os insolentes que tentaram usurpar suas posses, sua esposa e seu poder – e pelo prazer que ela causa aos seus ouvintes.

Palavras-chave: Homero; *Odisséia*; Odisseu; autoridade; ambigüidade.

O problema a respeito da qualidade de Odisseu, o rei de Ítaca, como líder não é uma questão periférica. Assim, durante a *Odisséia*, ele terá de retomar sua autoridade sobre a coletividade formada pelos companheiros (*hetairoi*)² que com ele retornam de Tróia e reconquistar sua autoridade no seu *oikos*, que se encontra ameaçado por outra coletividade, os pretendentes de Penélope.

ODISSEU E SEUS COMPANHEIROS NO PROÊMIO

Acerca do retorno de Odisseu, o próêmio do poema é bastante claro: ele desejou salvar seus companheiros, mas fracassou (i.5-6)³. Os “estúpidos” morreram vítimas de um deus, “graças à sua imprudência (i.7-8)⁴. Num movimento em três tempos, o narrador louva o esforço de Odisseu, acentua a imprudência dos companheiros e, finalmente, enunciando, através do exemplo negativo de Egisto, uma possível teodicéia do poema, reforça o triângulo cujos vértices são formados por Odisseu, Zeus/deuses e *hetairoi* (i.5-43). A intenção do discurso é evidente: sugerir que a atuação de Odisseu como comandante não teria nenhuma relação com o infortúnio de seus homens.⁵

Todavia, por que o próêmio fala tanto dos companheiros de Odisseu e nada daquilo que se passou em Ítaca, ou seja, destaca apenas uma das duas grandes estórias relativas a Odisseu que serão desenvolvidas no poema?⁶ O narrador pede à deusa que o instrua a começar por um instante relativo aos incidentes na Trinácia, a ilha dos bois do Sol, e ao posterior naufrágio, eventos aos quais se refere a expressão “de algum ponto” no verso 10;⁷ o ponto de partida, assim, é precisamente esse verso. A complementaridade temporal é dada pelos versos seguintes, que se referem aos “retornos” (*nostoi*) dos outros aqueus. Assim, se o ponto de partida contido nos próêmios costuma ser preciso, i.10, embora seja impreciso, é imediatamente seguido por um verso que tem por função fornecer a precisão da qual carecem os ouvintes.

Portanto, não me parece que a importância conferida ao *nostos* fracassado dos companheiros seja apenas com vistas a localizar temporalmente o ouvinte do poema em relação à narração que ele vai ouvir. Em primeiro lugar, a ênfase é dupla: de um lado, aos companheiros como um todo; de outro, ao episódio específico dos bois do Sol, pois um número muito maior de homens já havia morrido anteriormente. O objetivo é apresentar os companheiros como contraparte de Odisseu, que, desde o início, é representado como livre de máculas, ao passo que os outros são deflagradores de seus próprios males.⁸

Mas será que Odisseu, de fato, em nada contribui para a morte dos homens que ele perde nas aventuras que narra entre os cantos ix e xii? Mesmo que as exigências da narração sejam preponderantes – Odisseu precisa chegar só em Ítaca, mostrando que, apesar dos obstáculos e por ser um herói da *mêtis*, consegue tornar seu *nostos* bem sucedido –, cumpro verificarmos que tipo de líder os episódios que antecedem o canto xiii nos apresentam, pois o narrador poderia fazer uso de um sem número de meios para eliminar a frota e os homens de Odisseu.

ODISSEU E SEUS COMPANHEIROS NOS *APOLOGOI* (*ODISSÉIA IX-XII*)

A primeira dificuldade que surge ao examinarmos os cantos ix-xii é o fato de serem narrados por Odisseu. Embora nos poemas homéricos várias personagens narrem eventos passados, nenhuma história tem o escopo e o tamanho do relato de Odisseu aos feácios. Assim, como devemos examinar tais cantos? Do mesmo modo como lemos as passagens narradas pelo narrador principal?⁹ Vejamos o que sugere a investigação do modo como Odisseu descreve sua relação com seus companheiros.

Odisseu sai de Tróia acompanhado de um número expressivo de homens e navios, os quais, em vista do esquema narrativo tradicional que estrutura a *Odisséia*, o herói deverá perder, na sua totalidade, ao longo da viagem.¹⁰ Assim, por um lado, durante toda a narração dos *apologoi*, é recorrente a figuração de Odisseu como um comandante zeloso, preocupado com seus companheiros e disposto a se sacrificar por eles. É ele, por exemplo, que salva os dois incautos que comeram lótus (ix.99-101), que consegue caçar um grande cervo para servir de alimento (x.155-85), que decide salvar sozinho metade da sua tropa enfeitiçada por Circe (x.271-74) e que corre os maiores riscos na caverna de Polifemo (ix). Entretanto, a narração, ao mesmo tempo em que reitera tal imagem majestosa, apresenta fissuras que balançam a imagem monolítica que construímos do herói,¹¹ mas que, todavia, pode ser mantida, pois é Odisseu que, de um lado, sozinho, e, de outro, com o auxílio de alguns deuses, consegue se salvar. Durante todo o percurso, a causa da morte gradativa dos companheiros é distribuída a várias instâncias: deuses, a insensatez dos companheiros, erros de Odisseu, a *moira*, etc.

A aventura entre os Cícones,¹² na cidade de Ismaros, já é paradigmática, estando em total adequação com o que é dito no proêmio (ix.39-61). Trata-se de um tema tradicional, de uma ação típica de um contexto de guerra tal como retratado na *Ilíada*. Não estamos, porém, diante de uma façanha realizada por um exército coeso. O narrador apresenta uma clivagem entre as ações e os pontos de vista de Odisseu, que se glorifica a si próprio, e aqueles de seus companheiros, e essa clivagem não se origina simplesmente da distância, patente na *Ilíada*, entre o exército e os grandes heróis e chefes. Odisseu usa a dicção iliádica¹³ apenas para descrever as ações nas quais estejam envolvidos seus companheiros, cuja tolice, segundo ele, coloca a todos em perigo.¹⁴

A habilidade retórica, base da obediência de comandados ao comandante, é ineficaz. Estranhamente, o rei que controlou toda a armada na *Ilíada*, agora aceita que seus próprios homens não lhe obedecem. O líder fracassa, e o narrador, obviamente, não explicita isso.¹⁵ Embora ainda se esteja no Egeu, a *Odisséia* já apresenta um mundo diferente do da *Ilíada*; aqui os aqueus são até mesmo derrotados por antigos aliados da aniquilada Tróia.

Mais adiante, no episódio do Ciclope, Odisseu, ao mesmo tempo, realiza o feito que a tradição vai canonizar como emblemático do seu tipo

de heroísmo, e revela-nos, também de modo agudo, os limites das suas capacidades.¹⁶ É graças à sua insensatez, em oposição à prudência de seus homens,¹⁷ que são aprisionados por Polifemo. Os companheiros querem voltar após pegar queijo e,¹⁸ eventualmente, animais, mas Odisseu “não obedeceu”, confessando que o contrário teria sido “bem mais vantajoso” (ix.228); ele quis presentes de hospitalidade e não voltou para trás, o que não foi “agradável” (ix.230)¹⁹ para seus homens. Quando finalmente conseguem escapar e estão quase a salvo, a jactância de Odisseu, ao revelar seu nome, não somente coloca os barcos em perigo, como permite que Polifemo faça uma prece que será responsável por um acréscimo de sofrimentos no retorno a Ítaca.

O comportamento dos companheiros na ilha dos Ciclopes opõe-se à sua típica imprudência. Encontramo-nos, quanto ao juízo que fazemos de Odisseu, na mesma posição dos feácios. O leitor recebe a narrativa excitante como um presente do narrador e, conseqüentemente, torna-se seu cúmplice, fechando os olhos para os defeitos do ator principal, sobretudo quando representam a própria condição da narrativa.²⁰ No caso do vinho de Ismaros, por exemplo, independente das funções textuais que exerce (falso presente de hospitalidade; instrumento técnico do herói ardisoso), Odisseu afirma para seu público que estaria levando o presente por já sentir que encontraria um homem de grande força e violento. Ora, não é possível que o herói soubesse quem ele iria encontrar; mas, como a narração é retrospectiva, ele pode conduzi-la de modo a frisar sua argúcia.

Os limites que se apresentam a uma liderança eficaz também aparecem em outras aventuras subseqüentes. Quando já estavam bastante próximos de Ítaca, Odisseu adormece, e seus companheiros abrem o saco de ventos ofertado por Eólo (x.34-49). Mais uma vez, o infortúnio, desde o início, é dito ter-se originado das ações dos companheiros (x.27). Mais uma vez, apesar de Odisseu tentar reforçar narrativamente a estupidez – no caso, a ganância – dos seus homens, a narração acaba por apresentar uma causação múltipla e, conseqüentemente, indeterminada para os eventos. Embora o líder mencione uma dupla motivação para seu fracasso,²¹ Eólo, por sua vez, vislumbra por trás dos eventos narrados somente a ação dos deuses (x.74).

Na tradição mítica grega, o sono é representado como um perigo para o governante, que deve estar sempre alerta.²² Na *Ilíada*, por exemplo, no início do canto II, Zeus é um regente alerta à noite (embora se diga, no

final do canto I, que os deuses, inclusive Zeus, foram repousar), ao passo que Agamêmnon é enganado justamente durante o sono.²³ Polifemo, no canto ix, é derrotado porque dorme um sono pesado – induzido pelo vinho, é verdade (assim como Elpenor no canto x). Alguém tão ardiloso quanto Proteu só consegue ser derrotado quando está dormindo (iv. 403, 414, 453).

Muito embora nenhum mortal esteja ao abrigo do sono,²⁴ é significativo que, por duas vezes, em instantes cruciais, Odisseu seja por ele dominado. Parece não ser suficiente frisar a estultícia dos companheiros. Ao mesmo tempo em que é afirmado ter sido impossível para Odisseu encaminhar os eventos de outra maneira, também se está mostrando os limites da *mêtis* – humana – e da capacidade de liderança.²⁵ No momento em que Odisseu dorme e seus homens abrem o saco dos ventos, inicia a tempestade, o que lembra o ataque de Tifeu, senhor dos ventos de tempestade, opostos aos ventos normais, contra Zeus, o que constitui o principal momento em que a realeza de Zeus se viu ameaçada.²⁶ Portanto, mesmo que sejam sugeridos os limites do heroísmo de Odisseu, isso é feito por um artifício propriamente poético: Odisseu é comparado a Zeus, já que, no final, ele consegue sobreviver.

Na ilha de Aiaie, por sua vez, a situação é mais sutil (x.133-574). Todo o episódio é permeado por deliberações, admoestações, ordens e pedidos envolvendo Odisseu e seus homens.²⁷ Uma vez que o comandante perde metade da sua tripulação, transformada em porcos, e não mais conta com o apoio da outra metade, liderada pelo segundo em valor, Euríloco, é Odisseu quem, sozinho, tendo recebido o auxílio de Hermes, garante a salvação de todos.

Todavia, um duplo símile, algo estranho, é utilizado quando Odisseu retorna da cabana da feiticeira para anunciar que os outros não mais se encontram transformados em porcos:

Assim como os bezerros do cercado em torno das vacas do rebanho, 410
quando elas voltam ao curral após terem se saciado de pasto,
todos juntos saltam diante delas, e não mais os estábulos
os retêm, mas, continuamente mugindo, correm em torno
das mães; assim a mim aqueles, quando me viram com os olhos,
chorando verteram.²⁸ Aos seus corações parecia 415
ser como se tivessem chegado à pátria e à cidade mesmo
de Ítaca escarpada, onde foram criados e nasceram.
Lamentando, dirigiram-me as palavras aladas:

“Como nos alegamos com teu retorno, nutrido-por-um-deus,
como se chegássemos a Ítaca, a terra pátria; 420
mas vamos, fala da morte dos outros companheiros.”

(x.410-21)

Por um lado, o símile acentua o caráter patético do reencontro entre Odisseu e seus homens. Por outro, não deixa de ser curioso que Odisseu, após obrigar Circe a inverter a metamorfose dos companheiros transformados em porcos, compare aqueles que ficaram na praia a bezerros. Excessos de interpretação, desconectada com a dicção oral e a temática de tantos de seus símiles? Talvez. Mas por que justamente nesse momento a distância que separa o comandante dos comandados pode estar sendo aumentada pela irracionalidade (não tanto típica dos bezerros como animais, mas como filhotes) que o símile atribui aos segundos?²⁹ No segundo símile, essa irracionalidade é ainda acentuada, pois se diz que a alegria dos companheiros é tão grande como se tivessem chegado a Ítaca, aonde eles, de fato, jamais chegarão. Embora Odisseu represente o *nostos* para seus companheiros, somente ele pisará novamente em Ítaca.

Esse símile, porém – e é exatamente por isso que a interpretação acima talvez não seja excessiva –, está em agudo contraste com a permanência de Odisseu em Aiaie por um ano, graças à sua própria inércia. A viagem somente é reiniciada porque Odisseu atende ao pedido dos companheiros para que se lembre novamente da pátria e deseje voltar (x.472-74). Agora, ao contrário do que ocorrera na ilha dos Ciclopes, Odisseu é convencido por seus homens (x.475).

Em Aiaie, portanto, Odisseu não se revela apenas um comandante zeloso. Tanto aqui quanto na ilha dos Ciclopes, ocorre uma série de reversões entre comandante e comandados, borrada pelo fato do líder fazer de tudo para salvar seus companheiros e pelos símiles usados por aquele para se referir a esses. Assim, mesmo o conflito com Euríloco tem dois lados. Esse companheiro não é sem valor e é esperto: ele é o único a não entrar na casa de Circe, pois percebe a armadilha. O fato de propor que deixem a ilha também não demonstra covardia no âmbito da *Odisséia*. O homem astuto preocupa-se, primordialmente, com a preservação da vida; o episódio dos Lestrigões, contra os quais Odisseu nada pode fazer, é um exemplo disso. Assim, quando Euríloco lembra Odisseu do seu erro na ilha dos Ciclopes (x.431-37), esse precisa reagir violentamente.³⁰

Examinemos, em seguida, o episódio das Sirenas, outra aventura emblemática da astúcia de Odisseu (xii.154-200). De fato, quando nos

lembramos dessa história, inclusive a partir dos vasos que a retratam, o que nos vem à mente é o plano astucioso que permite aos aqueus passarem ao largo de mais um perigo. A princípio, é um episódio irrelevante para examinarmos a qualidade da liderança de Odisseu, pois, de um lado, Odisseu está obedecendo a Circe, e, de outro, seus companheiros cumprem à risca o que lhes é ordenado. Nenhum problema, portanto.

Não sejamos tão rápidos, porém. Em primeiro lugar, é Circe, não Odisseu, que inventa algo contra as Sirenas.³¹ Dessa maneira, talvez, o narrador estivesse querendo amarrar com mais firmeza a participação da feiticeira no restante da narração. Entretanto, a passividade de Odisseu é acentuada neste episódio em que ele 1) meramente obedece à deusa, 2) é alvo de duas entidades femininas poderosas – e, até certo ponto, sucumbe a ambas –³² e 3) usa um truque que o deixa, literalmente, de mão atadas.

A *mêtis* amiúde vincula-se a uma ação cujo objetivo é prender o adversário, como no caso da caça. Na *Odisséia*, um exemplo é a armadilha de Hefesto, usada para prender o casal adúltero, Ares e Afrodite. O mito de Prometeu, por sua vez, exemplificando o destino dos outros Titãs, também é revelador: no duelo entre astutos, é Zeus, o senhor soberano, quem prende o Titã, no que, se seguirmos Hesíodo e não Ésquilo, também a *mêtis* de Zeus prevalece.³³

Tendo em vista esse contexto, como avaliar o estratagema adotado por Odisseu, que, ao mesmo tempo, o mostra imobilizado em relação às Sirenas e aos seus comandados?³⁴ Em primeiro lugar, a passividade é uma das facetas da *mêtis*. Ela fica clara, por exemplo, no episódio de Polifemo e nas humilhações que sofrerá em Ítaca. Tal passividade, além disso, também é acentuada pela narração do episódio, já que, no final, o herói novamente consegue vencer um obstáculo, o que garante o prazer do receptor da história. Quanto aos companheiros que o amarram ainda mais firmemente, será por acaso que seus nomes, *Perimêdês* e *Eurulokhos*, relacionam-se, direta ou indiretamente, à *mêtis*?

Uma tática passiva como no episódio das Sirenas, porém, não pode ser usada no estreito entre Cila e Caríbdis (xii.201-59). Odisseu bem que gostaria de enfrentar Cila como fazia nas planícies da Trôade, mas Circe o censura, lembrando-lhe que táticas guerreiras e força nada podem contra um monstro imortal (xii.114-20). A quem navega por entre Cila e Caríbdis só resta a fuga. Ora, nem do Escamandro Aquiles fugiu da maneira como sugere Circe, de sorte que Odisseu assumirá uma postura independente das instruções recebidas.

Quando a nau se aproxima da rocha e do redemoinho, é o Odisseu mestre da palavra que exorta seus homens a prosseguirem (xii.222); ele, porém, nada fala dos perigos de Cila, aparentemente pensando que isso beneficiaria a maioria (xii.223-25). Além disso, ele se aparelha com suas armas, querendo evitar o pior. Mas é em vão que assim procede, pois o monstro agarra seis de seus companheiros.

As imagens utilizadas por Odisseu para descrever o evento aos feácios são grotescas: a comparação com uma bucólica cena de pesca; o aceno das mãos dos homens que são devorados; o guerreiro solitário no convés do navio, armado inutilmente. Se no caso de Polifemo Odisseu desconhecia tudo a respeito de seu oponente, aqui ele desconsidera o que Circe lhe havia dito anteriormente. Odisseu parece ainda não ter percebido que se encontra num mundo diferente, onde certas táticas e discursos são completamente inúteis. A primeira impressão é de estarmos diante de uma situação trágica na qual um herói enfrenta um obstáculo inominável, ação da qual ele sai engrandecido e derrotado ao mesmo tempo. Em nenhum dos episódios que compõem os cantos ix-xii, todavia, encontramos algo de trágico, justamente porque não podemos afirmar que Odisseu perca seus companheiros por ser um comandante excessivamente consciencioso: são os seus limites como líder que os colocam a todos em situações difíceis ou que não conseguem livrá-los completamente de tais situações.

Nesse sentido, é significativo o símile usado (xii.251-55) no episódio em questão. Descreve-se um pescador, parado sobre um rochedo, com sua longa vara (xii.252); as semelhanças com Odisseu, armado com suas duas lanças, sobre a proa, não são insignificantes (xii.228-30). O pescador está lançando pedaços de comida como *dolos* (“isca”: xii.252). Portanto, como imediatamente antes (xii.247-50) falava-se de Odisseu e dos homens que foram agarrados, é só com o desenvolvimento do símile que percebemos que o pescador é, de fato, Cila. Por um instante, temos a impressão de que Odisseu está usando seus companheiros como isca para que possam escapar do monstro. No final das contas, tendo em vista o modo como se dá a narração e o resultado da ação, as duas interpretações não se superpõem?

Finalmente, Trinácia, a ilha mencionada no prólogo, episódio que, de fato, congrega todos os vícios demonstrados pelos companheiros nos episódios anteriores: relutância em aceitar as palavras do líder, sublevação, gula, etc.

Tirésias e Circe haviam alertado Odisseu para que evitasse a ilha (xi.105-10, xii.127-41), mas Euríloco convence os outros de que é necessário descansar (xii.279-95). Odisseu vê-se obrigado a concordar, pois defende sozinho seu ponto de vista (xii.297-302). Entretanto, faz com que jurem que não comerão dos rebanhos que porventura acharem; mais tarde dirá que o gado é de Hélios (xii.320-23). Quando Odisseu, em razão de uma tempestade lançada por Zeus que os impossibilita de retornar, afasta-se para orar aos deuses, acaba adormecendo (xii.330-38). nesse meio tempo, Euríloco convence os companheiros a sacrificarem as melhores reses, prometendo culto a Hélios se chegarem sãos e salvos (xii.339-51).

Portanto, não somente os vícios dos seus companheiros, mas também algumas deficiências de Odisseu retornam nesse derradeiro episódio da convivência entre o líder e seus homens. Novamente, porém, toda a narração é desenvolvida no sentido de apontar os companheiros como únicos responsáveis pela punição que sofrem dos deuses, embora alguns intérpretes almejem demonstrar que eles não se comportam diferentemente em virtude de uma necessidade criada pelos próprios deuses.³⁵

O RETORNO DO REI E OS PRETENDENTES (*ODISSÉIA* XIII-XXIV)

Tendo retornado a Ítaca, Odisseu se depara com outra missão, a reconquista de seu *oikos* e do seu *status* real. Isso deverá ser feito num contexto que também envolve uma coletividade, a dos habitantes de Ítaca, da qual um grupo expressivo, qualitativa e quantitativamente,³⁶ é formado por pretendentes que têm dilapidado o patrimônio de Odisseu. Embora Odisseu chegue a Ítaca como *anax* de direito (em relação ao seu *oikos* e à sua cidade),³⁷ ele precisa agir como alguém com poder igual a zero, o que, sem dúvida, também contribui para o prazer que o narrador procura proporcionar com sua narrativa. Somente aos poucos o herói vai arregimentando aqueles em quem pode confiar – e que não serão muitos.

Ao contrário do que fez Agamêmnon ao chegar a Argos, Odisseu precisa reconhecer, com a maior precisão possível, quem é seu amigo, quem, seu inimigo. Tal tarefa não é fácil. Anfínomo, por exemplo, um dos pretendentes, agradava Penélope “por ter um juízo nobre” (xvi. 398), a ponto que ele desaconselha os outros a matarem Telêmaco (xvi.400-5). Odisseu, por sua vez, chega mesmo a querer conhecer, dentre os pretendentes, “quais são justos (*enaisimoi*), quais, injustos (*athemistoi*)” (xvii.363), embora determinado a não poupar ninguém. Esse aparente

radicalismo é esclarecido no canto seguinte. Após a surra que Odisseu aplica no vagamundo Iro, Anfínomo se comporta como bom hospedeiro. Todavia, embora seja louvado pelo falso mendigo Odisseu, também é igualmente advertido. Irrefletidamente, acaba por permanecer na casa e sofrer a punição comum (xviii.118-56). Deveríamos achar que a punição infligida por Odisseu é excessiva, à medida que ele não opera nenhuma diferenciação entre os pretendentes?³⁸

Nós, leitores, somos convencidos pelo narrador, desde o início do poema, de que os pretendentes, de modo geral, são vis. Tirésias denomina-os “varões soberbos” (xi. 116). Os próprios pretendentes temem sofrer um boicote do restante da população (xvi.375-82). Odisseu descreve, enfaticamente, sua atitude moralmente condenável:

Oxalá os deuses fizessem-nos pagar a infâmia
que, insanamente desmedidos, maquinam
na casa de outrem, não compartilhando do respeito.
(xx.169-71)

Todavia, deles se diz que são *aristoi* (ii.245). As suas pretensões, por sua vez, não são condenáveis em si mesmas, mas o modo como as realizam é desmedido: pretender casar com Penélope não é vil, mas dilapidar o patrimônio de Odisseu, sim; não querer que Telêmaco se torne rei parece ser uma pretensão justa, mas fazer uma emboscada para matar o filho de Odisseu seria condenado pelo restante da população (xvi.377-82).³⁹ Na superfície mais saliente do poema, portanto, os pretendentes são descritos como indignos moralmente, merecendo a punição infligida por Odisseu.

Qualquer sugestão que possa estar presente no poema para indicar que Odisseu deveria ser mais comedido é flébil. Quando Eurímaco, por exemplo, lhe pede para que poupe os que ainda não foram mortos, afirmando que obedecerão ao rei (xxii.54-55), Odisseu tem certeza de que está ouvindo uma mentira.⁴⁰ O poema, entretanto, parece gostar de brincar com a caracterização desse pretendente, mostrando-o hábil no manejo de discursos enganadores, sem, porém, explicitar o engodo. De modo geral, ele é claramente apresentado como tão indigno quanto os outros,⁴¹ embora, eventualmente, possa haver alguma dúvida.⁴² No canto i, por exemplo, não é totalmente claro se ele é sincero em relação a Telêmaco, concordando que o filho de Odisseu fique com sua propriedade intacta, ou, o que é mais provável, se está querendo captar a benevolência do jovem para que lhe conte quem era o estranho que o visitou (388-419).

Assim, quando chega o instante de Odisseu vingar-se dos seus inimigos, não achamos um exagero que ele os mate a todos. Além disso, Odisseu tem Atena – e Zeus (xvi.260) – do seu lado, o que apóia nossa sensação de que não se trata de uma desmedida. Mesmo assim Odisseu teme pelo seu futuro em Ítaca, pois, matando todos os pretendentes, terá as famílias mais poderosas da ilha e das cercanias contra ele, de sorte que chega inclusive a interrogar-se acerca do lugar para onde fugirá (xx.42-43). Com isso o narrador não quer indicar que a morte dos pretendentes tenha sido injusta; pelo contrário. No fim do poema, Odisseu e Laertes utilizam a terminologia tradicional para se referir à vingança realizada contra os pretendentes (xxiv.326). Para Laertes, os deuses fizeram com que os pretendentes “pagassem por sua desmedida insensata” (xxiv.352). Ao mesmo tempo, fala-se da sua morte como algo quase natural: Boato (*Ossa*) percorre a cidade “comunicando a morte odiosa e o fado dos pretendentes” (xxiv.413-14). Para todos os mortais a morte, naturalmente, é odiosa; não é a morte dos pretendentes que é odiosa para todos.⁴³

A história pode, assim, encaminhar-se para um final feliz, no qual Odisseu recupera os direitos sobre seu *oikos* e sua *polis*. O poema colabora para que aceitemos essa solução, apresentando o comportamento dos pretendentes, desde o início, como imoral. Na segunda parte, então, sua imoralidade vai sendo acentuada ao mesmo tempo em que Odisseu, Telêmaco e Penélope – e, mais tarde, Laertes –, paulatinamente, vão se unindo e fechando o círculo em torno de seus adversários.

Uma vez perpetrado o morticínio, que permite que Odisseu readquirira suas prerrogativas, fato que, naturalmente ensejaria uma comemoração, inicia-se um processo contrário.⁴⁴ Odisseu ordena que se disponha tudo de forma tal que aqueles que passassem pela propriedade pensassem que dentro se festejaria um casamento. Esse ardid, entretanto, antes aponta para o “casamento” entre Odisseu e Penélope do que para uma carnificina transformada em festa. De fato, ele pede a Euricléia que não se alegre, mas se contenha e não saia gritando (xxii.411-16).⁴⁵ Com isso, tenta-se apaziguar o caráter sanguinolento da ação, transformando-o numa manifestação de justiça, uma prerrogativa do líder.

Entretanto, a ação de Odisseu deixa um rastro de sangue que permanece visível até os últimos versos do poema.⁴⁶ No canto xxiv, o pai de Antínoo, *Eupeithes*, de significativo nome, propõe que os “parentes” (*philoí*) que se dirigiram à *agorá*⁴⁷ se vinguem do assassino (xxiv.420-

26).⁴⁸ Para ele, Odisseu realizou um “feito inaudito” (*mega ergon*: xxiv.426). A expressão, ambivalente, pode ter as seguintes conotações:

- (1) Positivas: iv.663 (Antínoo acerca da viagem de Telêmaco); xvi.346 (Eurímaco, idem).
- (2) Negativas: iii.261 (Nestor a propósito da ação de Egisto); xix.92 (Penélope a respeito da ação de uma criada desavergonhada).
- (3) Negativas, mas não necessariamente condenatórias: xii.373 (Odisseu acerca dos companheiros, que abriram o saco dos ventos).
- (4) Francamente ambíguas: xi.272 (Odisseu a propósito da ação de Epicasta/Jocasta).

Nesse sentido, a expressão lembra o adjetivo *deinos*, de larga utilização na tragédia, especialmente sofocliana, que pode referir-se a ações, ao mesmo tempo, maravilhosas e terríveis.

O “feito inaudito” de Odisseu foi a destruição/perda (*ôlese*) de naus e valorosos cidadãos, de um lado, e a matança dos homens mais nobres, de outro:

Amigos, um feito inaudito esse homem maquinou contra os aqueus:
conduzindo alguns, muitos e valorosos, com suas naus,
destruiu/perdeu as cavas naus e destruiu/perdeu a tripulação;
outros, os mais bravos dos cefalênios, após chegar, matou.
(xxiv. 426-29)

Eupeites parece querer imbricar as ações inclusive sintaticamente.⁴⁹ O verbo (*ap*)*ollumi*, por sua vez, é ambíguo.⁵⁰ Embora o sentido que parece preponderar seja o de perda,⁵¹ a construção *apo d'ôlese laous* remete a um contexto marcial, ou seja, de morte.⁵²

O discurso de Eupeites não é de todo inapropriado, já que faz os aqueus sentirem piedade e chorarem. Entretanto, em xxiv.469, o narrador diz que Eupeites conduziu seus ouvintes “graças à estupidez”,⁵³ já que mais outros dois discursos tentam apresentar os fundamentos da ação de Odisseu. O segundo discurso, o de Médon, defende que Odisseu contou com o apoio dos deuses, com o que o temor toma conta dos assistentes. Já o terceiro discurso, pronunciado por Haliterses, que já se havia posicionado contra os pretendentes na assembléia em ii, aponta para a responsabilidade dos próprios *philoí*. Mesmo assim, mais da metade dos homens atende ao apelo de Eupeites.

Por um lado, as ações de Odisseu compartilham de algumas características das ações de personagens vis, como Egisto e os pretendentes. Por outro lado, tanto no retorno *stricto sensu* quanto na vingança, há uma

participação direta dos deuses.⁵⁴ Atena acompanha todo o processo que leva à morte dos pretendentes.⁵⁵ Entretanto, seu poder não é suficiente para por fim ao ciclo de violências, pois, embora seu grito consiga amedrontar os habitantes de Ítaca, Odisseu se comporta como um guerreiro sequioso de sangue. O narrador compara-o a uma águia (xxiv.537-38), parte de um símile utilizado para se descrever o momento em que Heitor, mesmo sabendo que iria morrer, se lança contra Aquiles (XXII.308-11). De fato, o destino de Odisseu talvez não fosse diferente do de Heitor – e de Egisto, que não deu ouvidos aos avisos dos deuses –, se Zeus não acabasse por intervir. Ele o faz através de seu apanágio mais poderoso, lançando um raio.

No final do poema, portanto, o poder de Odisseu sobre Ítaca é garantido. Firma-se um pacto/juramento que acaba com o ciclo de vinganças e poderá garantir riqueza e paz.⁵⁶ Zeus e sua filha já haviam discutido a respeito do que seria melhor para Ítaca:

Após fazerem um pacto solene, confiável, que ele reine sempre,
e nós, da morte dos filhos e dos irmãos
instauremos o esquecimento.

(xxiv.483-85)

Todavia, o fundamento desse pacto é novamente um gesto de força, o raio de Zeus.⁵⁷ Se, depois de matar os pretendentes, Odisseu assumiu uma posição comedida em relação ao seu “feito inaudito”, aqui ele se deixa levar pelo prazer do poder. Esse é mais um momento no qual fica difícil sustentar a tese de que o retorno de Odisseu é unicamente condicionado por um aprendizado paulatino. Definitivamente, Odisseu ainda está longe de Sócrates.

Demonstra-se, dessa forma, que, na *Odisséia*, o tema que denominei “liderança” é um dos principais vetores a dar forma ao poema, o que ocorre também devido a questões ideológicas que, em virtude do escopo do presente trabalho, pude mencionar apenas ocasionalmente.

A representação de Odisseu como líder é ambígua. Ele não é, exclusivamente, o bom líder de companheiros estúpidos como pretendem algumas interpretações. Da mesma forma, o modo como se dá sua chegada a Ítaca não promove uma contigüidade sem quebras entre o presente e o passado no qual fora um soberano exemplar. No contexto do poema, uma cidade como aquela regida por Alcínoo está mais próxima dos deuses do que dos homens.

Curiosamente, a carga de ambigüidade que vai sendo acrescentada a Odisseu ao longo do poema tem, como vimos, uma origem que se poderia denominar “iliádica”. Assim, ao mesmo tempo em que a *Odisséia* tenta se destacar da *Ilíada*, ou seja, apresentar uma poética diferente com protocolos diversos, ela acaba sucumbindo, em alguns momentos, ao fascínio gerado pelo outro poema. Como Aquiles, Odisseu é, ao mesmo tempo, responsável pela morte e pela salvação das pessoas que lhe são caras. Entretanto, o percurso de ambos os heróis é diverso.

Aquilo que independe de Odisseu, ou seja, as circunstâncias, as forças divinas e os desígnios de seus companheiros, o tornam cada vez menor (o líder débil, o nome “Ninguém”, o disfarce de mendigo), e, dessa forma, a surpresa que sentimos com seus sucessos aumenta. Odisseu é aquele que reitera sua capacidade de sobrevivência em episódios nos quais, a cada vez, quase morre. É nesse sentido que a faculdade principal desse herói, a astúcia (*mêtis*), tem uma “voz média”.⁵⁸ Ela exige atividade e passividade ao mesmo tempo. Odisseu, de fato, usa de ambos, tanto no seu retorno quanto em Ítaca.

ABSTRACT

This article discusses the representation of Odysseus' authority in the *Odyssey*, which manifests itself, especially, in his leadership during the voyage from Troy to Ithaca and in his revenge against Penelope's wooers. As a result of his actions we have an ambiguous representation of Odysseus, even if the ambiguity is effaced by the narrative's protocols – the return of the king who almost alone defeats the insolents who had tried to usurp his goods, his wife and his power – and by the pleasure that the narrative causes on his listeners.

Key words: Homer; *Odyssey*; Odysseus; authority; ambiguity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, T. W. *Homeri: Opera*. Tomo IV: *Odisséia* XIII- XXIV. 2ª ed. Oxford: Oxford U. P., 1919.

CLAY, J. S. *The Wrath of Athena: Gods and Men in the Odyssey*. Lanham: Lexington, 1997 [1983].

DANEK, G. *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.

- DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P. *Les ruses de l'intelligence: La mêtis des Grecs*. Paris: Flammarion, 1974.
- FRIEDRICH, R. "Thrinakia and Zeus' ways to men in the *Odyssey*". *Greek, Roman and Byzantine Studies*. Durham: Duke U. P., v. 28, pp. 375-400, 1987.
- GUIMARÃES ROSA, J. *Grande sertão: veredas*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HEUBECK, A. *Books ix-xii*. In: HEUBECK, A.; HOECKSTRA, A. A *Commentary on Homer's Odyssey*. Vol. 2: Books ix-xvi. Oxford: Oxford U. P., 1989.
- _____. *Books xxiii-xxiv*. In: FERNÁNDEZ-GALIANO, M.; HEUBECK, A.; RUSSO, J. A *Commentary on Homer's Odyssey*. Vol. 3: Books xvii-xxiv. Oxford: Oxford U. P., 1992.
- JONG, I. J. F. de "The subjective style in Odysseus' wanderings". *Classical Quarterly*. Oxford: Oxford U. P., v. 42, pp. 1-11, 1992.
- _____. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge U. P., 2001.
- KEARNS, E. "The return of Odysseus: a homeric theoxeny". *Classical Quarterly*. Oxford: Oxford U. P., v. 32, pp. 2-8, 1982.
- KONSTAN, D. *Friendship in the Classical Greece*. Cambridge: Cambridge U. P., 1997.
- LOUDEN, B. *The Odyssey: Structure, Narration and Meaning*. Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1999.
- MURNAGHAM, S. *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton U. P., 1987
- NAGLER, M. N. "Odysseus: the poem and the problem". *Classical Antiquity* 9: 335-56. 1990
- OLSON, D. *Blood and Iron: Stories and Storytelling in Homer's Odyssey*. Leiden: Brill, 1995.
- PAZDERNICK, C. F. "Odysseus and his audience: *Odyssey* 9. 39-40 and its formulaic resonances". *American Journal of Philology*. Baltimore: Johns Hopkins U. P., v. 116, pp. 347-69, 1995.

- PERADOTTO, J. *Man in the Middle Voice: Name and Narrative in the Odyssey*. Princeton: Princeton U. P., 1990.
- PUCCI, P. *The Song of the Sirens: Essays on Homer*. Lanham: Lexington, 1997.
- _____. *Odysseus Polutropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. 2ª ed. Ithaca / London: Cornell U. P., 1995 [1987].
- REINHARDT, K. “The adventures in the *Odyssey*”. In: SCHEIN, *Reading the Odyssey: Selected Interpretive Essays*. Princeton: Princeton U. P., 1996 [1948].
- SEGAL, C. *Singers, Heroes and Gods in the Odyssey*. Ithaca / London: Cornell U. P., 1994.
- SUERBAUM, W. “Die Ich-Erzählungen des Odysseus: Überlegungen zur epischen Technik der *Odyssee*”. In: DE JONG, I. J. F. (org.) *Homer: Critical assessments*. Vol. 3. London / New York: Routledge, 1999 [1968].
- WALSH, T. R. “*Odyssey* 1.6-9: a little more than kine.” *Mnemosyne*. Leiden: Brill, v. 48, pp. 385-410, 1995.
- WEST, S. *Books i-iv*. In: HAINSWORTH, J. B.; HEUBECK, A; WEST, S. *A Commentary on Homer’s Odyssey*. Vol. 1: Books i-viii. Oxford: Oxford U. P., 1988.
- YAMAGATA, N. *Homeric Morality*. Leiden: Brill, 1994.

NOTAS

¹ Esse artigo, em grande parte, é o resultado de uma reconfiguração do capítulo III da minha tese de doutorado, intitulada “Manobras poéticas entre a *Ilíada* e a *Odisséia*: o caso de Odisseu”, defendida em São Paulo em 2004.

² Acerca do estatuto da tripulação de Odisseu, cf. Konstan (1997: 31): “Odisseu e sua tripulação na *Odisséia* são parceiros ou companheiros mais do que amigos pessoais” (“Odysseus and his crew in the *Odyssey* are mates or companions rather than personal friends”).

³ Números romanos minúsculos referem-se a cantos da *Odisséia*; maiúsculos, da *Ilíada*.

⁴ Todas as traduções da *Odisséia* são minhas; o texto traduzido é o de Allen (1919).

⁵ Vale notar que, na história contada pelo Cretense (=Odisseu) para Eumeu, também é a *hubris* de seus antigos companheiros que trouxe problemas para o mendigo (xiv.262).

⁶ Para uma tentativa de solução, cf. Walsh (1995), que ataca a questão a partir da descrição da estrutura típica de um proêmio. Contudo, mesmo que Walsh utilize os por ele chamados “proêmios narrativos”, pequenos proêmios que se encontram distribuídos pelos poemas homéricos, amiúde carecendo de uma invocação direta às Musas, substituída por uma interrogação, ainda assim, o número de proêmios de que se dispõe não me parece contundente para basear-se uma interpretação dos versos 6-9 principalmente em critérios formais.

⁷ Entretanto, como mostra a discussão em West (1988: *ad loc*) e Jong (2001: *ad loc*), o verso 10, que se pode traduzir por “de algum ponto, deusa, filha de Zeus, nos fala também”, é de difícil e polêmica interpretação.

⁸ Clay (1997: 37-8) é taxativa: para ela, o foco do proêmio é, ao mesmo tempo, o de culpar os companheiros e desculpar Odisseu, o que seria destacado pelo discurso de Zeus na seqüência. Pucci (1997: 11-29) também defende o caráter apologético do proêmio, mas em relação à *Ilíada* e a Aquiles: enquanto o herói da *Ilíada* foi fonte de sofrimento para os aqueus, Odisseu tentou salvar seus companheiros. Nagler (1990), por sua vez, vai além. Como para todo o ouvinte de Homero minimamente familiarizado com narrações acerca do *nostos* de Odisseu o modo como se fala de seus companheiros no prólogo apresenta-os, *in totum*, como semelhantes aos pretendentes, o narrador não pode ou não quer se confrontar diretamente com o problema crucial do retorno de Odisseu, que, ao salvar seu *oikos*, precisa matar seus servos e um número expressivo de homens da mais alta estirpe da *polis* da qual foi e continua sendo o rei. Disso segue que, se não quisermos arrolar argumentos formais para a não menção dos pretendentes no proêmio, poder-se-á conjecturar que a vingança contra os pretendentes traz consigo uma irrupção de violência com a qual a cultura tem mais dificuldade de lidar do que com os limites de um comandante que não consegue assegurar o retorno de seus sócios.

⁹ Um texto notável que examina os cantos ix-xii, explorando o fato de ser Odisseu como narrador quem fabrica o Odisseu que (achamos que) conhecemos, é “Odysseus narrator: the end of the heroic race”, de Pietro Pucci [Pucci (1997: 131-76)]. Antes dele, vários autores já investigaram as influências da narração em primeira pessoa na narrativa dos *apologoi*; cf. Suerbaum (1999: 434-37) e Jong (1992). Para Pucci (1997: 140), a narração não faz parte de um processo em que Odisseu restaura seu eu para si mesmo e para os outros, mas é, isto sim, a revelação de “uma identidade impossível de ser apreendida” (“an identity impossible to grasp”).

¹⁰ Para uma discussão acerca do número de navios de Odisseu e da sua destruição paulatina, cf. Reinhardt (1996: 69-73).

¹¹ Cf., por exemplo, Yamagata (1994: 34).

¹² Seguimos de perto a argumentação de Pucci (1997: 150-54); cf. igualmente Pazdernick (1995).

¹³ Destacada por Heubeck (1989: *ad ix.39-61*) e Pucci (1997: 150-54).

¹⁴ Para uma interpretação diferente da narração construída por Odisseu, especialmente do modo como são distribuídos os sujeitos das ações – eu, nós, eles –, cf. Jong (2001: *ad ix.39-66*).

¹⁵ Para uma leitura que apenas distingue elementos positivos na ação de Odisseu, cf. Danek (1998: 164-65).

¹⁶ Desse modo, para Jong (2001: *ad* 106-566), o episódio dos Ciclopes “nos mostra Odisseu no seu pior... e no seu melhor...” (“shows us Odysseus at his worst... and at his best...”). Para Danek (1998: 179-80), por outro lado, a conduta de Odisseu é irrepreensível, pois ele segue à risca o código de hospitalidade.

¹⁷ Digo prudência e não medo porque também a prudência de Odisseu amiúde está na fronteira entre ambos.

¹⁸ Para Louden (1999: 157, n. 49), o roubo do queijo pode sugerir uma possível gula dos companheiros.

¹⁹ “Um amargo litotes” (“a bitter understatement”), conforme Heubeck (1989: *ad* 228-30).

²⁰ Cf. Pucci (1997: 115).

²¹ Cf. x. 68-69, onde ele menciona os companheiros e o sono, qualificados negativamente.

²² Cf. Detienne e Vernant (1974: 113 ss.).

²³ No início do canto X, por sua vez, a excelência de Agamêmnon e de Menelau é destacada por estarem ambos acordados no meio da noite.

²⁴ Detienne e Vernant (1974: 113) mostram que “Sommeil, *Húpnos*, est une divinité puissante et redoutable”. Só a *mêtis* de Zeus está ao abrigo do sono; só ele dorme quando quer. Mesmo assim, o líder pretende estar sempre alerta. Cf. Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 1-3. Citando um exemplo épico moderno, Guimarães Rosa (1986: 28-29), para destacar que Medeiro Vaz é um bom líder, descreve-o como alguém que pouco dorme.

²⁵ Cf. Detienne e Vernant (1974: 114): “Entre a letargia de Cronos destronado e a vigília sem defeito de Zeus soberano, há vários estados intermediários. Os mitos de soberania jogam com esses diferentes graus de vigília e de presença de espírito dos deuses para sugerir os perigos que puderam, em certos momentos, ameaçar a autoridade do próprio Zeus” (“Entre la léthargie de Kronos détroné et la vigilance sans défaut de Zeus souverain, il y a bien des états intermédiaires. Les mythes de souveraineté jouent de ces différents degrés d’éveil et de présence d’esprit des dieux pour suggérer les périls qui ont pu, à certains moments, menacer la royauté de Zeus lui-même”).

²⁶ Cf. Hesíodo, *Teogonia*, 819-80.

²⁷ A respeito desse episódio, cf. Reinhardt (1996: 91-92). Segundo o autor, o objetivo central do episódio de Circe é a relação entre Odisseu e seus companheiros: toda a preocupação de Odisseu direciona-se para a salvação deles. Em nenhum outro momento Odisseu faz tanto, incorre em tantos perigos, por outros.

²⁸ A tradução (“a mim... verteram”) repete o inusitado do texto grego; cf. Heubeck (1989: *ad loc*).

²⁹ Os companheiros se alegram excessivamente, já que não sabem o que aconteceu com a outra metade dos homens.

³⁰ A narração, porém, consegue mais uma vez fazer preponderar uma imagem negati-

va dos companheiros, à medida que o intervalo junto a Circe é fechado com o enterro do jovem e pouco destemido e inteligente Elpenor.

³¹ O que é corretamente destacado por Reinhardt (1996: 76).

³² A passividade é acentuada durante todo o episódio também porque, ao contrário de representações tradicionais, as Sirenas não se suicidam depois de fracassarem na tentativa de sedução do herói.

³³ Sobre a relação entre a *mêtis* e os mitos de soberania, cf. Detienne e Vernant (1974: 104-25).

³⁴ O fato de Odisseu ser preso ao mastro e não simplesmente amarrado pode indicar uma postura fálica, dominadora, mesmo que parcialmente, em relação às Sirenas. Além disso, Odisseu também assume a postura de um soldado imóvel, inabalável, no que se refletem as ironias intertextuais com a *Ilíada* (xii.161).

³⁵ Acerca de Trinácia, cf. Friedrich (1987).

³⁶ Cf., por exemplo, o comentário de Agamêmnon no Hades (xxiv.106-8).

³⁷ Inúmeras passagens indicam que ele é o rei de Ítaca por direito; Tirésias, por exemplo, menciona a possibilidade dele envelhecer com um povo bem aventurado ao seu redor (xi.134-37). Para Olson (1995: 203-4), por sua vez, mais do que um rei com direitos claros e reconhecidos, Odisseu é um rei mítico, ou seja, seu poder não se ampara numa proto-teoria constitucional, mas sim, é articulado por um mito de salvação.

³⁸ Para Murnaghan (1987: 66), é questionável o modo de Odisseu tratar o grupo de pretendentes como um grupo indiferenciado. Assim, a autora (p. 67) deduz que “a hostilidade indiscriminada de Odisseu contra os pretendentes depende da situação deles na casa” (“Odysseus’ indiscriminating hostility to the suitors is a function of their situation in the house”). Algo semelhante repetiu-se na caracterização dos companheiros de Odisseu. Como nota Murnaghan (1987: 67, n. 13), “a real narrativa da jornada para casa, assim como o retrato genérico dos pretendentes, mostra, todavia, que os companheiros de Odisseu não podem ser tão facilmente aglomerados em conjunto ou ser culpados pela sua própria destruição” (“the actual narrative of the homeward journey, like the overall portrayal of the suitors, shows, however, that Odysseus’s companions cannot be so easily lumped together or blamed for their own destruction”). Os companheiros, porém, não morrem todos pelos mesmos motivos. “Em concordância com sua situação na história da jornada para casa mais do que na casa de Odisseu, a acusação contra os companheiros é construída de forma mais suave do que aquela contra os pretendentes” (“In accord with their situation in the story of the homeward journey rather than in the hero’s house, the case against Odysseus’ companions is made much more mildly than that against the suitors”). Cf. também Danek (1998: 335-38).

³⁹ Cf. i.386-87: Antínoo deseja que Telêmaco não se torne rei de Ítaca, embora ele o possa por herança. Já Telêmaco responde que qualquer aqueu poderá reinar, contanto que ele, Telêmaco, possa dominar seu *oikos* (389-98).

⁴⁰ Acerca de Eurímaco, cf. Murnaghan (1987: 66).

⁴¹ Acerca de Eurímaco, cf., por exemplo, xvii.257: Eurímaco era o mais gentil com o ordinário pastor Melântio.

⁴² Para uma diferenciação entre Antínoo e Eurímaco, cf. Jong (2001: *ad* i.367-424).

⁴³ Cf. xv.408: os mortais, de forma geral, são vítimas de uma doença “odiosa” (*stugerê*).

⁴⁴ Para Pucci (1995: 141), “somente a alegria do retorno justifica o massacre de Odisseu: o horror do assassinato praticamente mal é mitigado pelo prazer que produz” (“only the joy of return justifies Odysseus’ massacre: the horror of the murder is hardly relieved by the pleasure it produces”).

⁴⁵ Para boa parte dos intérpretes – por exemplo, Danek (1998: 434) –, sinal de que Odisseu aprendeu algo no episódio dos Ciclopes.

⁴⁶ “O papel de Odisseu como um vingador justo é estabelecido com sucesso mas não é totalmente inquestionável” (“Odysseus’ role as just avenger is successfully established but not left entirely unquestioned”): Murnaghan (1987: 66).

⁴⁷ Segundo Heubeck (1992: *ad* xxiv.420), o narrador quer dar a impressão de uma assembléia regular como no canto ii.

⁴⁸ Eupéites tenta convencer os parentes dizendo que se nada fizerem serão cobertos pela censura das gerações futuras (xxiv.432-33).

⁴⁹ Heubeck (1992: *ad* 427-29) nota que a sintaxe dos versos não é usual.

⁵⁰ A respeito do verbo *ollumi*, cf. Pazdernick (1995: 351).

⁵¹ *Ollumi*, no sentido de perder naus e/ou companheiros (em várias passagens com *apo*), aparece em outros versos: “naus” (xix.274), “barcos e companheiros” (xxiii.319), “companheiros” (ii.174) etc.

⁵² Em vii.60 (“mas ele destruiu/perdeu o povo insensato, e destruiu-se a si mesmo”), o contexto claramente indica que os Gigantes não existem mais: Eurimédon, que foi seu rei, destruiu não somente seu povo, mas também a si mesmo.

⁵³ Assim, não será à toa que ele será morto, e, para fazer jus a um equilíbrio de gerações, por Laertes.

⁵⁴ Para Kearns (1982: 7), Odisseu é o herói que triunfa sobre seus inimigos e é o instrumento da justiça divina: “Assim como o deus em uma *teoxenia*, ele pune os transgressores e retifica uma ordem moral que havia se desviado” (“like the god in a *theoxeny* he punishes transgressors and sets to rights a moral order which has gone wrong”).

⁵⁵ Como nota Yamagata (1994: 37), “ela (*scilicet* Atena) não está, entretanto, tão preocupada com a justiça em geral do que com *justiça para com Odisseu*” (“she (*scilicet* Atena) is, however, not so concerned about justice in general as about *justice to Odysseus*”).

⁵⁶ Se tal pacto de fato é um construto imaginário para retratar o início da *polis* grega, isso é difícil de precisar. Nagler (1990: 351), partindo do exame da expressão “que ninguém nunca atingiu” (xxii.6), sugere que “a matança dos pretendentes é um mito etiológico para o uso da violência que mantém a ordem doméstica – em termos modernos, para a fundação do Estado” (“the slaughter of the suitors is an aetiological myth for the use of violence to maintain even domestic order – in modern terms, for the foundation of the state”).

Segundo Heubeck (1992: *ad* xxii.413-18), toda a ação do poema dirige-se não ape-

nas para a vingança, mas, sobretudo, para a restauração da ordem em Ítaca. Zeus e Atena, como co-autores dessa nova ordem, indicam que a justiça é garantida pelos deuses. Tal manifestação de justiça pode interromper uma situação de vingança sem fim. Assim, ainda segundo Heubeck (*ad* 482-85), “esse plano é de enorme importância para a história das idéias: ele implica nada menos do que a abolição da lei da *vendetta*, que até então prevalecera sem justiça e lei, e é validada pelos deuses, na qual um rei justo e benévolo garante a riqueza e a liberdade” (“this plan is of the greatest importance in the history of ideas: it means nothing less than the abolition of the law of the blood-feud, which had hitherto prevailed without justice and law, and validated by the gods, in which a just and benevolent king ensures wealth and freedom”). A interpretação de West (1988: *ad* i.386-87) de que “o *oikos* de Odisseu é o foco da sua história, e as implicações políticas do retorno do herói são pouco consideradas” (“Odysseus’ *oikos* is the focus of his story, and the political implications of the hero’s return are hardly regarded”), portanto, certamente não vale para o poema como um todo.

Para uma defesa de que, no poema, são representados, parataticamente, um universo de vinganças particulares (representado, sobretudo, por Posêidon) e um universo onde pode predominar uma justiça impessoal, assegurada por Zeus, cf. Segal (1994: 195-227); o autor afirma, porém, que “embora o herói tenha derrotado os inimigos da sua casa e reconquistado seu reino, permanece uma recalitrância final à paz e a brusquidão de um final imposto pela divindade” (“although the hero has defeated the enemies of his house and has won back his kingdom, there remain his closing recalitrance to peace and the abruptness of a divinely imposed ending”, p. 226).

⁵⁷ Isso contribui para que Clay (1997: 239) afirme que “a derradeira realização de justiça é um feitiço exemplar de deuses fundamentalmente indiferentes aos homens, mas invejosos de suas prerrogativas – talvez essa tenha sido a resposta de Homero e a mensagem da nossa *Odisséia*” (“the occasional fulfillment of justice in an exemplary fashion by gods fundamentally indifferent to men but jealous of their prerogatives – perhaps that would be Homer’s answer and the message of our *Odyssey*”). Como afirma Segal (1994: 227), “a justiça de Zeus emerge não como uma certeza rasa, mas amiúde como um alvo distante e precário” (“Zeus’ justice emerges not as a flat certainty but often as a distant and precarious goal”).

⁵⁸ Ao usar esse termo, temos em vista a formulação de Peradotto (1990), para quem Odisseu é um herói na “voz média”, entre ativo e passivo.

ALGUMAS ANOTAÇÕES ACERCA DE *ACONTIUS ET CYDIPPA* DE CALÍMACO

Erika Werner

RESUMO

Neste artigo, discuto algumas tópicas encontradas na narrativa calimaciana acerca da história entre Acôncio e Cidipa e apresento a relação entre esses temas e outras passagens da obra de Calímaco. As duas principais tópicas tratadas neste artigo relacionam-se ao culto de Ártemis e à natureza da deusa nesse *áition*, e também com a natureza dos Telquines, seres que Calímaco menciona aqui entre os mitos relacionados à ilha de Ceos, mas que recebem um grande destaque no prólogo de seus *Aetia*.

Palavras-chave: Calímaco; *Aetia*; Ártemis; Telquines.

Das narrativas atribuídas ao terceiro livro dos *Aetia* de Calímaco, o *ἀϊτίον* conhecido pelo título *Acontius et Cydippa* (Callim. *Aetia* III, fr. 67-75 Pf.)¹ constitui uma de suas partes mais bem preservadas, ocupando, muito provavelmente, a porção central do livro. Embora as *Diegeseis* (*Diegeseis ad Callimachi Opera*, Z, I et II) atestem a seqüência de alguns *ἀϊτία* (Callim. *Aetia* III, fr. 67-85) e a ordem seguida em um papiro (*POxy.* 2211, fr.1)² e de outros (*Id. ib.*, fr. 63-67), a estrutura do terceiro livro ainda é discutida, devido, sobretudo, ao estado bastante fragmentário dos textos supérstites. A descoberta de novos papiros na segunda metade do século XX (*PLille* 76, 78 a-b, 79 et 82), porém, contribuiu para a inclusão de uma seção denominada *Victoria Berenices* (Callim. *Ibidem*, fr. 254-268 *SH*) como prêmio desse livro³, *ἀϊτίον* que, desde então, tem disputado junto com *Acontius et Cydippa* a atenção dos críticos por seu estado de conservação e pelo número de versos preservados, apesar de existirem grandes lacunas textuais.

Além daquelas fornecidas pela análise dos versos remanescentes, outras informações acerca do mito exposto nesse *ἀϊτίον* podem ser depreendidas de uma *diegesis* relacionada a esse poema (*Diegeseis ad*

Callimachi Opera, Z)⁴, e também de duas epístolas ovidianas conhecidas por *Heroides*, aquela destinada por Acôncio a Cidipe (Ouid. *Heroides*, XX) e a resposta que teria sido escrita por Cidipe a Acôncio (*Id. ib.*, XXI), e de outra epístola de Aristeneto (Aristaen. *Epistulae*, I 10)⁵ que também se ocuparia desse mesmo mito⁶. É a partir desses textos que a própria artimanha ensinada por Eros a Acôncio, para que este pudesse garantir sua união com Cidipe, torna-se conhecida: o jovem teria endereçado a Cidipe, a qual se encontrava nesse momento no santuário de Ártemis em Delos, uma maçã⁷ com a seguinte inscrição: ‘μὰ τὴν Ἄρτεμιν, Ἄκοντίῳ γαμοῦμα’, “Por Ártemis, eu desposarei Acôncio” (*Diegeseis ad Callimachi Opera*, Z, 3-4; Aristaen. *Ibidem*, I 10, 37-8 Mazal). Tais palavras passam a ter o valor de um juramento após Cidipe tomar o fruto em suas mãos e ler a sentença perante a deusa.

Embora diversas evidências arqueológicas atestem a existência de um *Artemision* em Delos, o qual dataria, possivelmente, de um período ainda anterior à introdução de um culto apolíneo nessa localidade⁸, as fontes literárias consagram essa ilha sobretudo a Apolo, não a Ártemis. A associação do nome de Apolo a Delos também merece destaque nesses fragmentos de *Acontius et Cydippa* de Calímaco, já que os jovens teriam se dirigido a Delos para a celebração de uma cerimônia dedicada a Apolo, caracterizada pelo sacrifício de bois (Callim. *Ibidem*, fr. 67 Pf., 6). Nesse mesmo verso, o deus é ainda referido por meio da ἐπίκλησις Κύνθιος, ἐπίκλησις propriamente relacionada ao culto apolíneo em Delos por essa e outras fontes⁹. Delos, entretanto, é igualmente mencionada nesse αἴτιον como uma das sedes de Ártemis (*Id. ib.*, fr. 75 Pf., 26).

No hino dedicado a essa deusa (*Id. Hymni*, III), Calímaco indica o nome de diversas localidades como sedes artemísias, já que Zeus teria concedido a Ártemis, sua filha, trinta cidades nas quais ela seria a única divindade a ser cultuada e tantas outras mais para serem compartilhadas com outros deuses (*Id. ib.*, III 33-8)¹⁰, sedes que serão aludidas, nominalmente ou não, ao longo de todo o hino, mas o poeta não nomeia a ilha de Delos entre elas. Nada é dito, também, acerca do local de nascimento da deusa. Em outro dos hinos dedicados ao culto dos Letóides, o hino destinado à celebração da ilha de Delos (*Id. ib.*, IV), Ártemis não é, porém, diretamente celebrada e seu nome aparece somente em um símile, no qual a devoção de Íris a Hera é comparada com a de uma cadela de caça à Ártemis (*Id. ib.*, IV 228-39)¹¹. No *Hino a Apolo*, contudo, Ártemis

e Apolo aparecem lado a lado na construção de um altar de ossos na Ortígia (*Id. ib.*, II 58-64)¹², localidade que é identificada, em diversos casos, com Delos, o que é também mencionado em um dos escólios relativos a essa passagem (*Scholia in Callimachi Hymnos, Scholia Ψ, ad II 59*).

Em seu *Hino a Delos* (*Id. ib.*, IV 35-54), Calímaco relata a transformação de Astéria na ilha conhecida como Delos e expõe o motivo da metonomásia, apresentando etimologias para ambos os nomes, sem mencionar, entretanto, a denominação Ortígia. O nome Astéria aparece já na obra de Hesíodo (*Hes. Theogonia*, 409 sqq.), que a apresenta como irmã de Leto e esposa de Perses, relações que não são indicadas por Calímaco, mas que já conectariam seu nome à genealogia de Apolo. Mitos relacionados a ela também são encontrados na obra pindárica (*Pind. Hymni*, I, fr. 33c Maehler, 5-6; fr. 33d Maehler; *Paeanes*, V ~ fr. 52e Maehler, 42; VIIb ~ fr. 52h Maehler), associando seu nome ao de Delos e também ao de Ortígia, embora essas duas ilhas sejam diferenciadas e referidas apenas como irmãs em um de seus *Nemea* (*Id. Nemea*, I 4)¹³. Apolônio Ródio (*Apollon. Rhod. Argonautica*, A 419, 537; Δ 1705) também parece utilizar a denominação Ortígia como sinônimo para Delos. Tais topônimos, todavia, parecem designar localidades distintas no longo *Hino Homérico a Apolo* (*Hymni Homerici*, III 16), no qual Ortígia é nomeada como local do nascimento de Ártemis e Delos como local de nascimento de Apolo¹⁴.

Delos, porém, também não é a única *sedes* atribuída a Ártemis no αἴτιον conhecido como *Acontius et Cydippa*, o que não é de se estranhar, tendo em vista que Calímaco, em seu *Hino a Ártemis*, destaca como um dos atributos da deusa a diversidade de locais em que ela seria cultuada. Nos fragmentos preservados desse αἴτιον, isso se evidencia principalmente no trecho formado por estes versos: Λύγδαμιν οὐ γὰρ ἐμὴ τῆμος ἔκηδε κάσις / οὐδ' ἐν Ἀμυκλαίῳ θρύον ἔπλεκεν οὐδ' ἀπὸ θήρης / ἔκλυζεν ποταμῶ λύματα Παρθενίῳ, “minha irmã então não perseguia Ligdamis, / nem trançava o junco em Amicleo, nem, depois da caçada, / limpava a sujeira no rio Partênio” (*Callim. Aetia* III, fr. 75 Pf., 23-5).

Esses versos, pertencentes à fala oracular de Apolo (*Callim. Aetia* III, fr. 75 Pf., 22-37), constituem uma disjunção de caráter negativo que se contrapõem à sentença Δήλω δ' ἦν ἐπίδημος (*Id. ib.*, fr. 75 Pf., 26). Apesar da caça ser certamente uma das principais τέχνηαι artemísias¹⁵, como também pode ser verificado nesse trecho do fragmento, Calímaco não alude ao rio Partênio em nenhuma outra passagem de sua obra, nem

ao culto de Ártemis em Amicleo ou mesmo a sua habilidade em trançar o junco. Ligdamis, rei da Cítia, é novamente nomeado, porém, no *Hino a Ártemis* (*Id. Hymni*, III 251-8), sendo explicitada nesse hino a causa da ira da deusa contra os Cimérios.

Outro atributo de Ártemis aludido nesse αἴτιον é sua παρθενίη, a qual a consagraria como protetora das παρθένοι¹⁶. Entre elas, estaria inclusa a própria Cidipe, a qual, na ocasião em que Acôncio a vê pela primeira vez, também teria se dirigido ao *Artemísion* em Delos para mostrar sua devoção à deusa e cumprir suas obrigações rituais. Apesar de Ártemis ser cultuada por essas jovens por se incluir entre as παρθένοι e serem vários os relatos concernentes às punições aplicadas pela deusa contra aqueles que tentaram violar sua παρθενίη ou a de alguma de suas protegidas, o juramento que Cidipe teria proclamado dentro do santuário é irrevogável e a própria divindade compactua a favor da união dos dois jovens, o que contrasta, de certo modo, com sua própria caracterização¹⁷.

Na obra de Ovídio (*Quid. Ibidem*, XXI 7-12; 59-64) assim como na de Aristeneto (*Aristaen. Ibidem*, I 10, 45-6), acusa-se Ártemis de preferir o próprio Acôncio a Cidipe, já que a deusa se coloca a favor do cumprimento do voto. Após apresentar algumas particularidades dos ritos nupciais em Naxos, pátria de Cidipe¹⁸, Calímaco arrola, de maneira progressiva, as enfermidades que teriam sido enviadas por Ártemis à jovem para impedir seu casamento com algum noivo diverso de Acôncio, tendo em vista o juramento anteriormente testemunhado (*Callim. Aetia* III, fr. 75 Pf., 12-9)¹⁹, mas não é mencionada nenhuma clara predileção da deusa, ao menos no texto supérstite, por esse pretendente.

A narrativa apresentada pelo poeta nesse αἴτιον não dialoga, porém, somente com esses autores posteriores. Assim como Ovídio e Aristeneto emulam o mito desenvolvido por Calímaco em seus *Aetia* (*Id. ib.*, fr. 75 Pf., 53-4), adaptando-o a suas próprias composições²⁰, Calímaco também diz narrar uma fábula que já teria sido contada anteriormente por outro, o historiador Xenomedes de Ceos. Em uma obra provavelmente intitulada Κέϊα, Xenomedes teria reunido lendas acerca de sua pátria, a mesma ilha da qual proviria o jovem Acôncio²¹. Antes mesmo de Calímaco evidenciar essa fonte, ele alude à glória que seria trazida a essa ilha pelos Acôntidas (*Id. ib.*, fr. 75 Pf., 51-2), linhagem que descenderia da união de Acôncio e Cidipe e estaria vinculada à cidade de Iulis. Em uma dimensão poética, a referência à glória dessa cidade pode, quiçá, ser também

reconhecida como uma alusão ao renome alcançado pelas composições de Simônides e Baquilides, já que ambos os poetas seriam nativos dessa mesma localidade.

Desviando-se do tema que nomeia esse αἴτιον, são arrolados então mitos vários que seriam encontrados na obra de Xenomedes e estariam associados a ilha de Ceos (*Id. ib.*, fr. 75 Pf., 55 sqq.). Dentre eles, destaca-se a narrativa concernente aos Telquines (*Id. ib.*, fr. 75 Pf., 64-9)²². Embora nenhum fragmento da obra desse historiador tenha sido conservado e os testemunhos acerca de sua produção sejam escassos (*FGrHist* III B, XXI 442), seu nome encontra-se novamente relacionado aos Telquines em léxicos etimológicos tardios, nos quais é dito que Xenomedes teria apresentado em sua obra uma possível etimologia para o nome desses seres²³.

Em *Acontius et Cydippa*, Calímaco caracteriza os Telquines como γόητες, “feiticeiros”, que habitaram Ceos em seus primórdios e que, junto a Demonax, outro nome lendário associado a esse local, teriam trazido a punição divina para a ilha por causa de sua ὑβρις. Esse mesmo mito talvez já tivesse sido desenvolvido anteriormente por Píndaro (*Pind. Paeanes*, IV ~ fr. 52d Maehler, 40 sqq.) e Baquilides (*Bacchyl. Epinicia*, I) em suas obras, apesar de não ser possível verificar nenhuma menção aos Telquines entre os fragmentos supérstites²⁴. Tzetzes, entretanto, atesta que Baquilides teria arrolado em alguma passagem de sua obra os nomes dos Telquines (*Tzetz. Theogonia*, 80 ~ *Bacchyl. Fragmenta Incertae Sedis*, fr. 52 Snell-Maehler ~ fr. 24 Irigoin), o que pode ter relação com o mito supracitado.

Em alguns textos posteriores²⁵, porém, os Telquines serão descritos como nativos de Rodes, não de Ceos, e assim associados aos Heliades. Não é possível determinar a partir de que momento teriam surgido essas fábulas, embora outros testemunhos atribuam aos Telquines pátrias várias²⁶; nenhuma fonte anterior a Calímaco que pudesse comprovar uma arcaica filiação desses seres a Rodes parece ter sido, porém, conservada. Nos séculos mais recentes, muitas vezes na tentativa de justificar a inclusão do nome de Apolônio Ródio como um dos Telquines calimaquianos referidos no prólogo de seus *Aetia* (*Callim. Aetia* I, fr. 1 Pf., 1 et 7), o que seria, teoricamente, provado por meio de uma suposta alusão à ilha de Rodes na escolha desses seres para retratar seus adversários poéticos, certo número de comentadores defendeu a interpretação de que um dos versos

de uma das odes olímpicas de Píndaro (Pind. *Olympia*, VII 53)²⁷ conteria já uma referência aos Telquines. Essa leitura, entretanto, não se justifica nem por elementos internos, nem por elementos externos à ode²⁸. Desse modo, a obra de Calímaco ainda pode ser considerada, até então, a mais antiga fonte preservada acerca dos mitos envolvendo os Telquines.

Nos verbetes listados pelos léxicos tardios²⁹, os Telquines são definidos como ἄνθρωποι, “homens”, γόητες, “feiticeiros”, ou δαίμονες, “divindades”, seres aos quais seriam aplicáveis adjetivos como βάσκανοι, “ciumentos”, πονηροί, “penosos”, e φθονεροί, “invejosos”. Pela própria natureza dessas criaturas, duas possíveis etimologias teriam sido cogitadas, uma relacionada ao termo τήξις, substantivo cognato do verbo τήκειν, “fundir”, “dissolver”, associado muitas vezes à fundição de metais e também à fenômenos meteorológicos, outra relacionada ao verbo θέλγειν, verbo ao qual pode ser conectada sua caracterização como feiticeiros em *Acontius et Cydippa* de Calímaco. A primeira etimologia, porém, também encontra precedente na obra de Calímaco, já que, em seu *Hino a Delos* (Callim. *Hymni*, IV 31), os Telquines são descritos como artífices que teriam forjado uma arma de três pontas para Posêidon.

Os Telquines aparecem ainda uma terceira vez, como já foi mencionado acima, em uma outra passagem da obra calimaquiiana, o prólogo de seus *Aetia* (*Id. Aetia* I, fr. 1 Pf.)³⁰. Calímaco utiliza a imagem desses seres para se referir a seus inimigos poéticos e nomeia-os já no primeiro verso³¹, imputando-lhes a seguinte acusação: Πολλάκι μοι Τελχίνες ἐπιτρύζουσιν ᾠοιδῇ, “Frequentemente os Telquines vociferam contra meu canto”. Essa construção, composta provavelmente por um duplo dativo de acordo com o σχῆμα καθ’ ὅλον καὶ μέρος³², coloca o vocábulo ᾠοιδῇ como a questão central da querela. Tendo em vista que Calímaco dedica esse prólogo à apresentação de sua própria poética e à defesa de seu canto, ele utiliza ainda, ao longo de todo o poema, diversas outras palavras, cognatas ou não a “canto”³⁴, para compor imagens e alusões sonoras que realçam suas próprias escolhas poéticas. Embora o termo ᾠοιδῇ pareça ter sido empregado então com o sentido de “canto” ou, a partir disso, como designação genérica para “composição poética”, esse é também um dos vocábulos utilizados para se referir a “cantilena” ou “encantamento”³⁵, o que poderia remeter a um dos aspectos associados já antes à natureza dos Telquines.

Tanto o trabalho dos artífices, o qual cabe aos Telquines no *Hino a Delos* calimaquiano, quanto a arte de encantar, atribuídas a esses mesmos seres em *Acontius et Cydippa*, são também comumente empregados como metáforas para o ofício do poeta e para o alcance de seu canto entre autores gregos e latinos, de modo que a presença dessas duas caracterizações nos mitos hipoteticamente já relacionados aos Telquines por autores anteriores e o caráter negativo presente em parte desses mitos podem ter motivado Calímaco a enunciá-los como representantes daquilo que se oporia a seu próprio ideal poético. Ele, entretanto, não unifica simplesmente esses diversos aspectos ao representar tais seres, preferindo segmentar as características telquinianas ao longo de sua obra.

Dentre a produção supérstite da Antigüidade, é nesse poema ainda que pode ser atestada primeiramente a ligação dos Telquines com as glosas posteriores que os definem como βάσκανοι e φθονεροί. No prólogo de seus *Aetia*, Calímaco classifica seus críticos como Βασκανίης ὀλοὸν γένος, “destrutiva progênie do Mau-olhado” (*Id. Ib.*, fr. 1 Pf., 17), atribuindo-lhes também a particularidade de τήκ[ειν] ἥπαρ (*Id. Ib.*, fr. 1 Pf., 8). Na obra calimaquiana, a βασκανίη, designação relativa a uma divindade causadora do mau-olhado³⁶, é aludida não somente nesse verso, mas também em um de seus epigramas (*Id. Epigrammata*, XXI Pf., 4), no qual ele afirma, similarmente, superá-la por meio de seu canto³⁷. O hábito de τήκ[ειν] ἥπαρ, “corroer o fígado”, explicitado na expressão φύλον α[...]/ [...] τήκ[ειν] ἥπαρ ἐπιστάμενον, “raça (...) experiente em corroer o fígado” (*Id. Aetia* I, fr. 1 Pf., 7-8), seria ocasionado por causa do φθόνος, a “inveja”³⁸, inerente a essas criaturas. Embora o termo φθόνος não seja diretamente mencionado nesses versos dos *Aetia*, Calímaco enuncia esse vocábulo, também personificado, em seu *Hino a Apolo* como representante daqueles que se opõe a sua poética³⁹, inserindo-o em um universo muito próximo daquele que ele atribui à βασκανίη.

A definição dos Telquines como φύλον α[...]/ [...] τήκ[ειν] ἥπαρ ἐπιστάμενον (*Id. Aetia* I, fr. 1 Pf., 7-8) mostra-se relevante, porém, não somente por indicar uma relação entre esses seres e o conceito de φθόνος, mas também por revelar outra possível explanação acerca de uma de suas etimologias. No emprego do infinitivo τήκειν na construção da oração subordinada τήκ[ειν] ἥπαρ, verifica-se uma correlação entre essa forma nominal do verbo e seu substantivo cognato τήξις, referido em um verbebe relativo aos Telquines encontrado no léxico de Hesíquio (Hesych.

Lexicon, s.u. Τελχίνες) como uma das possibilidades etimológicas relacionadas a esse vocábulo. A denominação Telquines poderia assim derivar do vocábulo τήξισ não especificamente por eles serem habilidosos na arte da fundição e da metalurgia, como poderia ser entendido a partir da caracterização dos Telquines presente no *Hino a Delos*, mas por eles serem experientes em corroer o fígado por causa de φθόνος.

*

Apesar de serem verificados alguns pontos de contato entre a narrativa presente em *Acontius et Cydippa* e outras passagens da obra calimaciana, não se constata, porém, uma uniformidade na exposição dos mitos, já que haveria sim uma preocupação em atestar o acesso a muitas fontes, em vários casos diversas entre si, como pode ser visto nesta breve apresentação, e seu conhecimento acerca de variantes raras. Por essas preferências, Calímaco parece se mostrar, de forma direta ou indireta, uma das fontes primordiais para lexicógrafos e outros autores que se inserem em linhagens posteriores a ele, visto que, em várias ocasiões, não se ocupa apenas de uma versão de um mito específico, mas prefere arrolar um conjunto de tradições e particularidades acerca de um mesmo referencial, possibilitando o acesso desses autores tardios a versões diversas acerca de fábulas cujas fontes já estariam, em muitos casos, perdidas.

Seu apreço por exhibir diversas variantes acerca de um recorte narrativo não se mostra, porém, gratuito. O emprego dessa variação se associa a algumas das particularidades que constituiriam seu programa poético, programa que se explicita de modo quase independente dos gêneros específicos a que cada poema estaria filiado. Desse modo, a enunciação do nome de Xenomedes de Ceos, evidenciando a emulação de uma fonte, o problema relacionado à caracterização dos Telquines, a forma como são arroladas as diversas localidades e episódios associados ao culto artemísio, à maneira de um catálogo, em *Acontius et Cydippa*, assim como a relação dessas tópicas com outros poemas de Calímaco parecem revelar, também, detalhes acerca de um *modus operandi* que perpassaria toda sua obra, possibilitando a demarcação de suas próprias técnicas compositivas.

ABSTRACT

In this article I discuss some motives found in the Callimachean fable about Acontius and Cydippa and show the relationship between these motives and other passages of Callimachus' work. The two principal motives treated here are concerned with the cult of Artemis and the nature of this goddess in this *áttion*, and also with the nature of the Telchines, creatures that Callimachus mentions here among other myths related to the isle of Keos, but that are prominent in the prologue of his *Aetia*.

Key words: Callimachus; *Aetia*; Artemis; Telchines.

NOTAS

¹ A principal edição da obra de Calímaco utilizada neste artigo é composta pelos dois volumes de *Callimachus* de Rudolf Pfeiffer (Pf.), mas destaca-se também a recente edição de Giulio Massimilla (Massim.) para os dois primeiros livros dos *Aetia*; os fragmentos, posteriormente descobertos, editados por Hugh Lloyd-Jones e Peter Parsons em seu *Supplementum Hellenisticum* (SH), e a reunião dos epigramas de Calímaco nos volumes dedicados a *The Hellenistic Epigrams* de *The Greek Anthology* editados por Gow e Page (Gow-Page). Vide R. PFEIFFER, *Callimachus*, vol. I et II. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1949. A. S. F. GOW et D. L. PAGE, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, vol. I et II. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. H. LLOYD-JONES et P. PARSONS, *Supplementum Hellenisticum*. Berolini et Novi Eboraci: Walter de Gruyter, 1983. G. MASSIMILLA, *Callimaco – Aitia, Libri Primo e Secundo*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 1996.

² Vide E. LOBEL et alii, *The Oxyrhynchus Papyri* XIX. London: Egypt Exploration Society, 1948, pp. 15-21.

³ Vide P. J. PARSONS, "Callimachus: Victoria Berenices", *ZPE* XXV (1977), pp. 1-50.

⁴ Vide etiam E. A. BARBER, "Notes on the *Diegeseis* of Callimachus (Pap. Mil. 18)", *CQ* XXXIII (1939), pp. 65-8.

⁵ Ao menos duas das epístolas de Aristeneto teriam sido decalcadas a partir de narrativas expostas nos *Aetia* de Calímaco: essa (Aristaen. *Epistulae*, I 10) que apresenta o $\alpha\lambda\tau\iota\omicron\nu$ relativo a *Acontius et Cydippa* (Callim. *Aetia* III, fr. 67-75 Pf.) e uma outra (Aristaen. *Ibidem*, I 15) concernente ao $\alpha\lambda\tau\iota\omicron\nu$ conhecido como *Phrygius et Pieria* (Callim. *Ibidem*, fr. 80-3 Pf.).

⁶ Acerca desse $\alpha\lambda\tau\iota\omicron\nu$, uide etiam Carolus DILTHEY, *De Callimachi Cydippa*. Accedunt Aristaeneti epistula I 10, Ouidianae epistulae XX et XXI, Maximi Planudis graeca metaphrasis epistularum Ouidianarum XX et XXI 1-12 nunc prima edita. Lipsiae: B. G. Teubneri, 1863; Ph.-E. LEGRAND, "Notes Alexandrines, I: sur l'Élégie", *REA* XIII (1911), pp. 1-32; A. DIETZLER, *Die Akontios-Elegie des Kallimachos*, Inaugural-Dissertation, Greifswald: 1933; G. SCHOTT, *Hero und Leander bei Musaios und Ovid*, Inaugural-Dissertation, Köln: 1957, pp. 13-20; G.

GIANGRANDE, “On the Origins of the Greek Romance: The Birth of a Literary Form”, *Eranos* LX (1962), pp. 132-59; H. BOPP, *Inscia Capta Puella. Akontios und Kydippe bei Kallimachos und bei Ovid*, Inaugural-Dissertation, Münster: 1966; A. BARIGAZZI, “Note all’ ‘Aconzio e Cidippe’ di Callimaco”, *Prometheus* I (1975), pp. 201-8; M. Annette HARDER, “Untrodden Paths: Where do they lead?”, *HSCPh* XCIII (1990), pp. 287-309; G. O. HUTCHINSON, “The *Aetia*: Callimachus’ Poem of Knowledge”, *ZPE* CXLV (2003), pp. 52 sqq.; Jon Steffen BRUSS, “Lessons from Ceos: Written and Spoken Word in Call. Aet. III, fr. 64, 67-75 Pf.”, *Callimachus II*, *Hellenistica Groningana* VII, Leuven: Peeters, 2004, pp. 49-69.

⁷ Acerca do motivo da maçã em *Acontius et Cydippa*, *uide etiam* B. O. FOSTER, “The Symbolism of the Apple in Classical Antiquity”, *HSCPh* X (1899), p. 51; K. ZIEGLER, “Zu Kallimachos”, *PhW* LV (1935), cc. 1404-8; M. LUGAUER, *Untersuchungen zur Symbolik des Apfels in der Antike*, Inaugural-Dissertation, Erlangen-Nürnberg: 1967, pp. 96-9.

⁸ *Vide etiam* Philippe BRUNEAU et Jean DUCAT, *Guide de Délos*, Paris: E. de Boccard, 1965, pp. 26 sqq.

⁹ A ἐπίκλησις Κύνθιος é também referida por Calímaco, igualmente associada a Apolo, em seu *Hino a Delos* (Callim. *Hymni*, IV 9-10). O culto de Apolo Δῆλιος é mencionado não somente nessas obras calimaquianas, mas também em outra passagem de seus *Aetia*, sendo identificadas referências a esse culto no fragmento 114 Pf., o qual pertenceria ou ao primeiro ou ao terceiro livro (Callim. *Aetiorum Fragmenta Incertae Sedis*, fr. 114 Pf. [*Statua Apollinis Delii. Fabula Thracia Incerta*] ~ fr. 64, 1-3 Massim. [*Apollo Milesius?*] + fr. 64, 4-17 Massim. [*Statua Apollinis Delii*] + fr. 64, 18-25 Massim. [*Fabula Thracia Incerta*]). Acerca desse fragmento e de sua ligação com o fragmento seguinte (*Id. ib.*, fr. 115 Pf. [*Onnes*] ~ fr. 65 Massim. [*Onnes et Tottes*]), *uide etiam* G. MASSIMILLA, “Callimaco fr. 115 Pf.”, *ZPE* XCV (1993), pp. 33-44; P. BORGONOVO et P. CAPPELLETTO, “Callimaco fr. 114 e 115 Pf.: Apollo ‘Poligonale’ e Apollo Delio”, *ZPE* CIII (1994), pp. 13-7; G. B. D’ALESSIO, “Apollo Delio, i Cabiri Milesii e le Cavalle di Tracia. Osservazioni su Callimaco fr. 114-115 Pf.”, *ZPE* CVI (1995), pp. 5-21; E. LIVREA, “Callimaco, fr. 114 Pf., il *Somnium* ed il *Prologo* degli ‘Aitia’”, *Hermes* CXXIII (1995), pp. 47-62; S. JACKSON, “Callimachus, Istrus and the Statue of Delian Apollo”, *ZPE* CX (1996), pp. 43-8; G. MASSIMILLA, *Aitia, Libri Primo e Secondo, op. cit.*, pp. 128-33 [*Texto Critico*] et pp. 375-93 [*Commento*].

¹⁰ Callim. *Hymni*, III 33-8:

τρὶς δέκα τοι πτολίεθρα καὶ οὐχ ἓνα πύργον ὀπάσσω,
 τρὶς δέκα τοι πτολίεθρα, τὰ μὴ θεὸν ἄλλον ἀέξειν
 εἴσεται, ἀλλὰ μόνην σὲ καὶ Ἀρτέμιδος καλέεσθαι· 35
 πολλὰς δὲ ξυνῆ πόλιος διαμετρήσασθαι
 μεσσόγεως νήσους τε· καὶ ἐν πάσῃσιν ἔσονται
 Ἀρτέμιδος βωμοὶ τε καὶ ἄλσεα. [...]

Acerca desses atributos artemísios, *uide etiam* Erika Pereira Nunes WERNER, *Os Hinos de Calímaco: Poesia e Poética*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Pro-

grama de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo, 2005, pp. 249 sqq.

¹¹ Callim. *Hymni*, IV228-39:

ἦ καὶ ὑπὸ χρύσειον ἐδέθλιον ἴζε κύων ὤς,
Ἄρτεμιδος ἦτις τε, θεῆς ὅτε παύσεται ἄγρης,
ἴζει θηρήτειρα παρ' ἴχνεσιν, οὐατα δ' αὐτῆς 230
ὄρθα μάλ', αἰὲν ἐτοῖμα θεῆς ὑποδέχθαι ὀμοκλήν·
τῇ ἰκέλη Θαύμαντος ὑπὸ θρόνον ἴζετο κούρη.
κείνη δ' οὐδέ ποτε σφετέρης ἐπιλήθεται ἔδρης,
οὐδ' ὅτε οἱ ληθαῖον ἐπὶ πτερὸν ὕπνος ἐρείσει,
ἀλλ' αὐτοῦ μεγάλοιο ποτὶ γλαχίνα θρόνοιο 235
τυτθὸν ἀποκλίνασα καρῆατα λέχριος εὔδει.
οὐδέ ποτε ζώνην ἀναλύεται οὐδὲ ταχείας
ἐνδρομίδας, μὴ οἷ τι καὶ αἰφνίδιον ἔπος εἴπη
δεσπότης. [...]

¹² Callim. *Hymni*, II 58-64:

τετραέτης τὰ πρῶτα θεμέλια Φοῖβος ἔπηξε
καλῆ ἐν Ὀρτυγίῃ περιηγέος ἐγγύθι λίμνης.
Ἄρτεμις ἀγρώσσουσα καρῆατα συνεχῆς αἰγῶν 60
Κυνθιάδων φορέεσκεν, ὃ δ' ἔπλεκε βωμόν Ἀπόλλων,
δείματο μὲν κεράεσσιν ἐδέθλια, πῆξε δὲ βωμόν
ἐκ κεράων, κεραοὺς δὲ περίξ ὑπεβάλλετο τοίχους.

¹³ Acerca do mito de Astéria e sua associação a Delos, *uide etiam* P. BING, *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*. Hypomnemata XC. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, pp. 96-110.

¹⁴ *Hymni Homerici*, III 14-6:

χαῖρε μάκαιρ' ὦ Λητοῖ, ἐπεὶ τέκες ἀγλαὰ τέκνα
Ἀπόλλωνά τ' ἄνακτα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν, 15
τὴν μὲν ἐν Ὀρτυγίῃ, τὸν δὲ κραναῆ ἐνὶ Δήλῳ, [...].

¹⁵ O *Hino a Ártemis* de Calímaco é em grande parte dedicado aos atributos de Ártemis caçadora; acerca desse atributo artemísio e da caracterização da deusa nesse hino, *uide etiam* E. P. N. WERNER, *op. cit.*, pp. 237-9.

¹⁶ Παρθένος é um dos adjetivos relativos a Ártemis empregados nos *Hinos Homéricos* endereçados a ela (*Hymni Homerici*, IX 2; XXVII 2), sendo a deusa também comumente aludida por meio da ἐπίκλησις Παρθένος ou Παρθενίη. No canto VI da *Odisséia* (Hom. *Odyssea* ζ 109), ao ser comparada com Ártemis, Nausícaa é referida como παρθένος ἀδμής, “virgem intocada”. O termo παρθένος, porém, mais do que o sentido de “virgem”, poderia indicar a condição de jovem “não-casada” das moças que seriam assim denominadas, o que parece mais adequado a certas situações de culto.

Vide C. CALAME, *Les Choeurs de Jeunes Filles em Grèce Archaique*, Vol. I: Morphologie, fonction religieuse et sociale. Roma: Edizioni dell'Ateneo et Bizzarri, 1977, pp. 63-70. L. R. FARNELL, *The Cults of te Greek States*, vol. II. New York: Caratzas Brothers, 1977, pp. 442-9. Konrad WERNICKE, "Artemis", *RE* Band II (1896), cc. 1351-2 et 1396.

¹⁷ Ártemis, porém, seria também celebrada e invocada pelas jovens no momento em que elas se tornavam núbeis ou por ocasião de seus casamentos; acerca dessa caracterização da deusa, *uide etiam* K. WERNICKE, *op. cit.*, cc. 1346-8.

¹⁸ Acerca dos ritos nupciais em *Acontius et Cydippa*, *uide etiam* D. R. STUART, "The Prenuptial Rite in the New Callimachus", *CPh* VI (1911), pp. 302-14; C. BONNER, "Prenuptial Rite in *Aetia* of Callimachus", *CPh* VI (1911), pp. 402-9; K. KUIPER, "Le Mariage de Cydippé. Étude sur le Rite Pré-nuptial de Naxos.", *REG* (1912), pp. 318-58.

¹⁹ No *Hino a Ártemis* (Callim. *Hymni*, III 121-8), Calímaco também retrata Ártemis a lançar pragas contra uma cidade de homens injustos, do mesmo modo que ela pode trazer bem-aventurança (*Id. ib.*, III 129-35) a uma cidade de homens justos.

²⁰ Acerca da relação do poema calimaquiano com essas obras, *uide* a bibliografia já citada na nota 6.

²¹ *Vide etiam* G. HUXLEY, "Xenomedes of Ceos", *GRBS* VI (1965), pp.235-45.

²² Acerca dos Telquines, *uide* C. BLINKENBERG, "Rhodische Urvölker", pp. 271-303; H. HERTER, "Telchinen", *RE* VA, Halbband IX (1934), cc. 197-224; E. P. N. WERNER, *op. cit.*, pp. 7-26.

²³ Em alguns desses léxicos (*Etym. Gudianum*, s. u. *θελγειν*; *Etym. Magnum*, s.u. *θέλγει*) é encontrada uma glosa, referindo-se a uma etimologia atribuída a esse autor para o termo *Τελχίνες*, cujos códices conteriam a seguinte sentença: Ἐνομίδης δὲ ὁ τὰ θεῖα γράψας, καὶ τοὺς Τελχίνας ἐτυμολογήσας εἶπεν, ὅτι θελγίνες ἦσαν. São propostas e comumente aceitas as seguintes as correções, *Ξενομένηδης* para Ἐνομίδης e *Κεῖα* para θεῖα. Acerca da menção a Xenomedes de Ceos nesse *αἴτιον*, *uide etiam* Nita KREVANS, "Callimachus and the Pedestrian Muse", in HARDER, M. A., REGTUIT, R. F et WAKKER, G. C., *Callimachus II*. Hellenistica Groningana VII. Leuven: Peeters, 2004, pp. 173-84.

²⁴ *Vide etiam* R. JOCKL, "Zu den 'Aitia' des Kallimachos und dem ersten Gedicht des Bacchylides", *WS* XXXVII (1915), pp. 142-56.

²⁵ Diod. Sic. *Bibliotheca Historica*, V 55-7; Nicol. Damasc. Ἐθῶν Συναγωγή, fr. 114 Jacoby [*FGrHist* II A, XC]; Strab. *Geographica*, XIV 2, 7-8; Suet. Tranqu. *Περὶ βλασφημιῶν καὶ πόθεν ἐκάστη*, IV. *Vide etiam* Erich BETHE, "Untersuchungen zu Diodors Inselbuch", *Hermes* XXIV (1889), pp. 427 sqq.

²⁶ *Vide* H. HERTER, *op. cit.*, cc. 197 sqq.

²⁷ Pind. *Olympia*, VII 53: δαέντι δὲ καὶ σοφία μείζων ἄδολος τελέθει.

²⁸ Acerca das discussões relacionadas a esse verso pindárico e sua pretensa ligação com os Telquines, *uide etiam* David C. YOUNG, "Pindar and Horace against the Telchines", *AJPh* CVIII (1987), pp. 152-7.

²⁹ *Etym. Gudianum*, s. u. *θέλγειν et Τελχίνος*; *Etym. Magnum*, s. u. *Τελχίν*; Hesych. *Lexicon*, s. u. *Τελχίνες*; *Sud. Lexicon*, s. u. *θέλγει et Τελχίνες*.

³⁰ Acerca desse fragmento, *vide etiam* A. S. HUNT, *The Oxyrhincus Papyri XVII* (2065-2156), London: Egypt Exploration Society, 1927, pp. 45-57; E. LOBEL, C. H. ROBERTS et E. P. WEGENER, *The Oxyrhincus Papyri XVIII* (2157-2207), London: Egypt Exploration Society, 1941, pp. 47 et 183; Rudolf PFEIFFER, “Ein neues Altersgedicht des Kallimachos”, *Hermes* LXIII (1928), pp. 302-41; Augusto ROSTAGNI, “Nuovo Callimaco”, *RFICLVI* [n.s. VI] (1928), pp. 1-52 = *Scritti Minori*. Vol II.1: Hellenica-Hellenistica. Torino: Botega d’Erasmus, 1956, pp. 259-310; Edgar LOBEL, “Callimachea: 1. The beginning of the *Aitia*”, *Hermes* LXX (1935), pp. 31-41. Acerca da edição desses fragmentos, dos suplementos e das possíveis leituras, *vide etiam* R. PFEIFFER, *Callimachus*, vol. I, *op. cit.*, ad fr. 1, pp. 1-8; G. MASSIMILLA, *Aitia, Libri Primo e Secondo*, *op. cit.*, ad fr. 1, pp. 57-62 et 199-231; E. P. N. WERNER, *op. cit.*, pp. 3-98 [Capítulo I: *Callimachus*].

³¹ Muito discutiu-se acerca da identidade dos pretensos opositores de Calímaco, principalmente após a descoberta de escólios (*Scholia Florentina* [PSI 1219] ad *Aetia* I, fr. 1 Pf., 1-8) que conteriam indicações nominais acerca dos participantes dessa que-rela. Não se pode atestar, porém, que essas indicações seriam corretas, visto que elas podem ter sido extraídas a partir de elementos presentes na própria obra de Calímaco e também nas obras daqueles referidos pelo escólio. Além disso, não é possível afirmar que Calímaco pretenderia acusar nomes específicos nos versos do prólogo de seus *Aetia*, mas talvez apenas determinadas práticas que se oporiam a seus próprios ideais poéticos. Acerca dessa discussão, *vide etiam* Alan CAMERON, *Callimachus and his Critics*. Princeton: Princeton University Press, 1995, cap. VIII “The Telchines”, pp. 185-232. G. MASSIMILLA, *Callimaco – Aitia, Libri Primo e Secondo*, *op. cit.*, ad frag. I 1-6, pp. 199-201.

³² Acerca desse suplemento, *vide* Filippomaria PONTANI, “The First Word of Callimachus’ *Aitia*”, *ZPE* CXXXVIII (1999), pp. 57-9.

³³ Não há ainda um consenso acerca da leitura desse verso. Acerca dessa possibilidade, *vide* G. MASSIMILLA, *ibidem*, ad frag. I 1, p. 201. Acerca de outras possíveis leituras, *vide etiam* R. PFEIFFER, *Callimachus*, *op. cit.*, vol. I, ad frag. I 1, p. 1; Uwe DUBIELZIG, “Wie Kallimachos seine Gegner bezeichnet hat (Call. fr. 1, 7 Pfeiffer)”, *RhM* CXXXVIII (1995), pp. 339 sqq.

³⁴ Ἀοιδῆ (Callim. *Aetia* I, fr. 1 Pf., 1), ἄεισμα (*Id. ib.*, fr. 1 Pf., 3), ἀοιδῆν (*Id. ib.*, fr. 1 Pf., 19), ἀοιδέ (*Id. ib.*, fr. 1 Pf., 23), ἀείδομεν (*Id. ib.*, fr. 1 Pf., 29), ἦχον (*Id. ib.*, fr. 1 Pf., 29), θόρυβον (*Id. ib.*, fr. 1 Pf., 30), ἀείδω (*Id. ib.*, fr. 1 Pf., 33) e, talvez, também ἔπος (*Id. ib.*, fr. 1 Pf., 5), já que tal forma estaria relacionada a εἰπεῖν, “dizer”.

³⁵ *Vide etiam* Uwe DUBIELZIG, *op. cit.*, pp. 337-46.

³⁶ Acerca da βασκανία, *vide etiam* Ernst KUHNERT, “Fascinum”, *RE* VI (1907), cc. 2009-14.

³⁷ Acerca do sentido do termo βασκανία na obra de Calímaco, *vide* G. GIANGRANDE, “Das Dichten des Kallimachos im Mittleren und Hohen Alter”, *Hermes* XCVI (1968/9), pp. 716-21.

³⁸ Acerca do imaginário da corrosão provocada por φθόνος e para uma lista de diversas passagens similares encontradas na obra de Gregório de Nazianzo, *uide etiam* G. MASSIMILLA, *Callimaco – Aitia, Libri Primo e Secondo, op. cit., ad frag. I 8*, p. 205.

³⁹ Callim. *Hymni*, II 105-13:

ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ' οὔατα λάθριος εἶπεν· 105
οὐκ ἄγαμαι τὸν ἀοιδὸν ὃς οὐδ' ὅσα πόντος αἰεῖδει.
τὸν Φθόνον ὠπόλλων ποδί τ' ἤλασεν ὦδέ τ' ἔειπεν·
Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
Δηοί δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι, 110
ἀλλ' ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβὰς ἄκρον ἄωτον.
χαῖρε, ἀναξ· ὁ δὲ Μῶμος, ἴν' ὁ Φθόνος, ἔνθα νέοιτο.

A RELAÇÃO POSSÍVEL ENTRE A GUERRA E O RISO

Sílvia Damasceno

RESUMO

Em plena Guerra do Peloponeso, 425 a. C, Aristófanes encena *Acarnenses* propondo que se faça a paz com os inimigos espartanos, ainda que pelas vias da comédia, e obtém o primeiro lugar no concurso cômico. Esse estudo pretende evidenciar como a arte cômica constrói seus discursos para tematizar a guerra e torná-la risível para aqueles que sofrem os horrores do combate – os atenienses.

Palavras-chave: guerra; teatro; comédia; discurso; riso.

Na Grécia clássica, a tragédia e a comédia inauguram um relato ficcional, sem a intervenção ou mediação de um narrador, isto é, entre o que se deseja contar e o público. Essa nova modalidade de arte ficcional, ao tornar dispensável o narrador, cria o estratagema de estabelecer o uso de personagens-atores que atuam diante de um público, relatando e vivenciando, ao mesmo tempo, uma história ficcional.

Obviamente, essa forma de narrativa sofre restrições inerentes ao gênero, tais como as limitações espaciais e temporais. Com efeito, o tempo, no gênero dramático tem de ser observado com rigor, pois a interpretação dos atores deve ocorrer em um determinado e desejável período cronológico, em que a atenção do público possa ser mantida. Entretanto, é inegável o fato de que a presença e a força dos personagens, diante dos espectadores, possuem um magnetismo e um convencimento tais que provocam emoções no público, semelhantes às sentidas diante de fatos verídicos.

A ação de “agir” denomina-se “*dráo*”, e o resultado dessa ação, “*drama*”. Portanto, na literatura grega antiga, entende-se como drama uma narrativa ficcional em que os personagens relatam uma história representando-a, seja sob a forma de tragédia, seja de comédia, seja, ainda, de drama satírico. Sem dúvida, as formas dramáticas mais famosas são a tragédia e a comédia.

A tragédia e a comédia, apesar de apresentadas no mesmo espaço teatral, e às vezes até no mesmo dia, diferem em muitos aspectos, como por exemplo a abordagem do tema: os poetas trágicos sempre recorriam ao passado para buscar seus temas e construir seus heróis paradigmáticos. Para tal, inspiravam-se nos fundamentos mitológicos das epopéias e da poesia lírica. A comédia, por sua vez, centrava seus alvos na contemporaneidade de sua representação: o humor, em todas as épocas, corre o risco de envelhecer, ou de deixar de suscitar o interesse do público. Assim, Bergson (1983: 41), ao discorrer sobre a comicidade de situações e de palavras, explica desse modo a preferência da comédia por uma temática centrada no cotidiano:

Acabamos de estudar a comicidade das formas, atitudes e dos movimentos em geral. Devemos procurá-la agora nas ações e situações. Sem dúvida, esse gênero de comicidade encontra-se com muita facilidade na vida cotidiana. Contudo, não é nela talvez que ele melhor se presta à análise. Se é certo que o teatro é uma ampliação e simplificação da vida, a comédia poderá nos dar, sobre essa questão particular do nosso tema, mais instrução que a vida real.

No que diz respeito à comédia grega antiga, que possuía, de modo geral, cunho político, essa afirmação de Bergson se aplica com propriedade. Geralmente, esse gênero teatral estruturava-se, sempre partindo de uma determinada temática, de um problema que afligisse a todos os atenienses, mas muitos outros assuntos relativos à cidade são referidos e criticados na peça, e, especialmente, na parábase, parte da obra em que o chefe do coro – o corifeu – fala diretamente ao público, em nome do poeta. Assim sendo, a comédia antiga vinculava-se estreitamente à vida política da *pólis*, no sentido mais amplo do termo, pois se ligava aos fatos da cidade como nenhum outro gênero literário o fazia, reportando-os à população, sob forma de crítica, paródia, ou sátira. Como observa Adriane Silva Duarte (2000: 13), “essa modalidade dramática exerce papel de transmissão de conhecimento no âmbito de uma cultura ainda predominantemente oral”. A comédia era ao mesmo tempo um porta-voz dos anseios populares, mas também uma espécie de espelho convexo da sociedade, exibindo, de modo retorcido e cômico, as mazelas e feridas daquela sociedade.

Dos cerca de duzentos autores cômicos que houve na Grécia, só conhecemos na íntegra a obra de um autor, Aristófanes. Dele nos chegaram onze obras, que foram encenadas entre 425 e 380 a.C. e a maior par-

te de sua produção literária foi representada durante a Guerra do Peloponeso. Esse poeta cômico e o historiador Tucídides são os únicos testemunhos escritos dessa guerra fratricida: naturalmente, Tucídides, como historiador, reporta a guerra de um modo diverso de Aristófanes, poeta cômico.

E pelo fato de a comédia vincular-se aos fatos da cidade, naturalmente, a guerra é o mote constante das peças. Sem dúvida, o campo semântico da guerra invoca dor, mutilação, morte, traumas, privações de toda ordem, ao passo que o riso – objetivo primordial da comédia – evoca prazeres, descontração. Algumas perguntas se impõem nesse momento: como o poeta cômico pôde falar de guerra e fazer rir, simultaneamente, isto é, associar dor ao riso, falar de uma guerra tão presente, tão ameaçadora, e ao mesmo tempo torná-la risível, ocorrendo essa combinação seguidas vezes, e, por conseguinte, ser premiado por tal façanha?

De que modo se obtinha o riso, se, segundo Bergson, o riso é seguido de insensibilidade? Ao estudar o cômico e o humor, de acordo com esse filósofo, deve-se ter em mira que a indiferença é o ambiente natural do cômico e o maior inimigo do riso é a emoção. Durante o momento em que dura o riso, não pode haver nenhuma emoção entre aquele que ri e o objeto risível.

Para responder a essas indagações, proponho-me percorrer alguns passos da comédia *Acarnenses*, peça mais antiga de Aristófanes, que conhecemos integralmente, encenada em 425 a.C., nas Lenéias, sob o nome do poeta Calístratos, embora, segundo os críticos, todos soubessem que Aristófanes era o autor. Essa comédia obteve o primeiro lugar no certame cômico.

No momento da representação de *Acarnenses*, a Guerra do Peloponeso, que opunha Esparta e Beócios a Atenas e aliados, já se iniciara há seis anos. Surge uma peste em Atenas que dizima a população, e da qual o próprio Péricles é vítima. Os inimigos já estavam em solo ateniense, e parte da população das regiões rurais, confinada no interior das muralhas, sofre, sem condições de vida. Nesse momento de grave crise, Aristófanes ousou escrever uma comédia pacifista, propondo que se fizesse a paz com os espartanos.

A comédia se inicia com uma cena na Pnix, por volta das seis horas da manhã, em dia de Assembléia do povo, estando presente um único cidadão, Diceópolis, nome composto de dois significados: “*díke*” e

“*pólis*” – justiça e cidade. E, como em Atenas, pelo decorrer da peça, o poeta deixa bem claro não estar ocorrendo a justiça, parece-me o nome do personagem ter a função cômica de revelar a verdade ao contrário: não é um cidadão de uma cidade onde se cultiva a justiça, mas ao contrário.

Diceópolis é identificado como camponês, logo no início da peça, pois é originário de um demo rural, e lamenta-se por ser a única pessoa a se preocupar com os assuntos de uma cidade há seis anos em guerra:

Ah! Como eu tenho meu coração mordido! Alegrias, tive pouquinhos, bem pouquinhos mesmo... umas quatro! Mas, aflições, umas quinhentas, tantas quantas os grãos de areia do mar. Vamos ver, hum, que alegria mesmo eu senti? Ah! Sei uma coisa com a qual meu coração se encheu de alegria quando a viu: os cinco talentos que Cléon vomitou para fora. (vv.1-7)

E como se trata de um personagem cômico, nas falas seguintes, seu corpo vai ser referido a todo instante: espreguiça, boceja, seu baixo-ventre é citado sob a forma de fortes movimentos evolutivos.

Essa fala de abertura do prólogo estabelece o tom político de toda a peça: Diceópolis, caracterizado como camponês, nada tem de rude, mas, ao contrário, mostra-se bastante esclarecido quanto aos destinos de Atenas, ao mesmo tempo que emite opiniões críticas. Não se trata de um personagem camponês pragmático ao extremo, como o serão alguns criados posteriormente por Aristófanes, em comédias futuras.

Ao meio-dia, chegam as autoridades e o povo desordenada e ruidosamente, como tão bem convém à comédia, e em nada condizendo com a gravidade de uma assembléia, da *ekklesia*, em tempos de guerra. Inicia-se a sessão, e um personagem semidivino, denominado, propõe o fim da guerra com Esparta, mas tem sua proposta rechaçada. Entram em cena uns embaixadores gregos que estavam na corte do rei da Pérsia, durante quatro anos, e fazem o relato de suas atividades. A comédia, que é uma espécie de espelho convexo da realidade e costuma afirmar algo, negando assim, mostra o discurso dos embaixadores:

De fato, ficamos esgotadíssimos por termos peregrinado pela planície do Caistro, instalados em tendas, confortavelmente estendidos em carros, mortos de fadiga. (v.70 ss.)

Observe-se o aparente paradoxo do discurso dos embaixadores, a serviço tanto da ironia, quanto da crítica. O discurso sugere que os atenienses morrem na guerra ou em consequência dela e os embaixadores regalam-se na corte dos persas, alheios aos problemas da *pólis*.

Mais adiante, segue o mesmo tipo de procedimento cômico-satírico na continuação do relato dos embaixadores:

Depois de sermos recepcionados, bebemos, à força, um vinho muito puro e muito doce em taças de cristal e ouro. (v.75 ss.)

Juntamente com esses embaixadores, chegam uns persas que não falam grego, mas, segundo os embaixadores, trariam ouro para os atenienses. Entre os presentes ninguém fala persa, e, por isso, todos acreditam. Mas Diceópolis, pela lógica da comédia, interroga os persas, embora o público não saiba como, descobrindo ser tudo mentira. A partir de então, o personagem cômico resolve contratar Anfiteo, semidivino e partidário da paz, a fim de que este faça uma paz individual para ele próprio e sua família.

Anfiteo sai para cumprir a incumbência recebida e retorna de posse de várias garrafas com sabor de tréguas – concretização de metáfora –, e Diceópolis escolhe a mais duradoura das garrafas ou trégua – a que dura trinta anos. No entanto, os carvoeiros da região de Acarnes, que constituem o coro da peça, entram em cena no párodo; perseguem Anfiteo por considerá-lo traidor, enquanto aquele se esconde.

Diceópolis dirige-se, então, à sua casa, situada em um demo rural, e começa a celebrar as Dionisíacas rurais para comemorar sua paz particular.

Essa cena leva a duas possibilidades de interpretação: a intracena dá continuidade ao tema e constitui mais um outro signo teatral que contribui para caracterizar Diceópolis como camponês; a extracena, no entanto, a celebração do ritual das Dionísias rurais, ainda que no âmbito particular e individual, alude às raízes ritualísticas da comédia.

O coro de Acarnenses, agora, passa a perseguir Diceópolis, acusando-o de traidor por ter ele efetuado a paz com os espartanos. A procissão do ritual é interrompida pela chegada do coro de carvoeiros, e o herói cômico defende-se ao dizer estar de posse de um refém, que nada mais é que um cesto de carvão. Os carvoeiros desarmam-se diante da visão do carvão, como se fosse um objeto sagrado, prometendo ouvir Diceópolis. E o herói cômico dirige-lhes as seguintes palavras:

Olhem aqui: eis essa tora de madeira, e o homem que vai lhes falar, tão pequenininho! Por Zeus, fiquem tranquilos, que eu não vou me armar com nenhum escudo para isso. Só vou lhes dizer o que penso sobre os lacedemônios. Entretanto, muitas coisas me metem medo! Bem, a maneira de ser da gente do campo, essa eu conheço bem – como eles se deliciam

enormemente se algum vigarista faz-lhes algum elogio ou à cidade, isso acontecendo com mérito ou sem ele. E não percebem que estão sendo enrolados. Conheço, também, muito bem a cabeça desses velhos que não vêem outra coisa na frente que morderem com seus votos. Eu mesmo sei o que sofri com Cléon no ano passado, por causa da comédia. Depois de me jogar no tribunal, caluniou-me, deblaterou mentiras contra mim, bradou numa torrente de palavras semelhantes às torrentes do Cicloro, e lavou tanta roupa suja que eu quase bato as botas, afundando na imundice das ofensas. Agora, então, primeiramente, antes de falar-lhes, permitam-me paramentarme com uma vestimenta capaz de inspirar maior compaixão possível. (vv.365-384)

Diceópolis prepara sua defesa, e a expressão que inicialmente chama a atenção está no termo “*tynnoutosí*” (v. 367), que traduzimos por “tão pequenininho”, com a qual o herói se qualifica. A forma “*tynnoútos*” é uma criação de Aristófanes, tendo como base o adjetivo dórico “*tynnós*”, que significa “pequeno” e, na passagem em foco, está acrescido da partícula *-i*, levando-nos a subentender um gesto em que Diceópolis aponta para si mesmo. Nos discursos políticos, tão em voga ao tempo da encenação de *Acarnenses*, os bons oradores, para cativar a simpatia do público ou, simplesmente, para surpreendê-lo, mostravam-se humildes no início de sua exposição, para depois, no decorrer da argumentação, surpreender o público com suas habilidades oratórias. Numa paródia a essa introdução, Diceópolis concretiza a metáfora, trocando o “pequeno”, humilde quanto ao conhecimento, pelo termo “tão pequenininho”, referindo-se a um tamanho concreto. Como não há indicação cênica, não podemos afirmar que nesse momento o personagem apontava para o falo, que geralmente acompanhava a vestimenta cômica, mas essa hipótese não me parece impossível.

Outra imagem interessante, comentada por Taillardat (1965: 339), é a forma “*enaspidósomai*” (v. 368), que traduzimos por “*não vou me armar com nenhum escudo*”, que, criada por Aristófanes, parece ser um *hápax*. Segundo Taillardat, é frequente o uso de metáforas militares na comédia, demonstrando que o discurso parece ser uma batalha, em que os adversários são atacados. Nós, entretanto, gostaríamos de acrescentar que, enquanto na batalha concreta os heróis épicos se armam de escudos, e esse fato em nada depõe contra a bravura deles, o herói cômico, ainda que no nível figurado, afirma que não precisará proteger-se para falar, ou seja, não se valerá de nenhum artifício para enfrentar os adversários. No entanto, logo a seguir sairá em busca de um, na casa do mestre das arti-

manhas do discurso teatral, Eurípides. A seguir, anuncia que vai dizer o que pensa sobre os lacedemônios, mas não o faz, e introduz uma análise negativa sobre a própria maneira de ser de seus ouvintes. Uma imagem de muita força está no emprego do verbo “*apempoláo*” (v. 374), que habitualmente significa “ser vendido, ser trocado por um objeto, levar como escravo”, que traduzimos pelo termo “enrolar”. Os camponeses são criaturas fáceis de ser levadas por um belo discurso e não sabem distinguir um elogio falso de um verdadeiro. Depois dessa definição, Diceópolis passa a discorrer sobre as agruras por que passou nas mãos de Cléon, o chefe do partido popular que Aristófanes perseguirá sem cessar em suas peças.

Depois dessa longa fala, Diceópolis dirige-se à casa de Eurípides, poeta trágico, personagem da vida real, em busca de vestimentas de seus personagens para, vestido com elas, ser capaz de proferir um discurso bastante comovente, e, conseqüentemente, convincente diante do coro de carvoeiros de Acarnes. Naturalmente, o Eurípides, personagem da comédia, constrói-se pelas linhas da caricatura, tanto quanto o será o Sócrates, de *Nuvens*.

Cenicamente, ao que tudo indica, não há distância geográfica entre a residência de Diceópolis e a de Eurípides, tampouco havia mudança de cenário. De fato, a falta de verossimilhança é uma das características da comédia, que não oculta seus meios de produção, sempre a lembrar aos espectadores que tudo o que assistem à sua frente é teatro ou ficção.

Ao bater à porta de Eurípides, Diceópolis encontra-se com um servo do poeta trágico, e ambos assim conversam:

Diceópolis: Eurípides está dentro de casa?

Servo: Está em casa e não está, se bem me entendes.

Diceópolis: Como é isso? Está em casa e não está?

Servo: Indubitavelmente, velho! Seu espírito está fora, recolhendo versinhos;

Ele, no entanto, está dentro de casa, de pernas para o ar, compondo tragédia.

(v.399 ss.)

Diceópolis ingressa na casa, encontra Eurípides e conta a razão de tê-lo procurado: solicitar emprestada a roupa de um dos personagens trágicos, mendigos ou maltrapilhos, freqüentes em suas tragédias. Diceópolis dirige-se a Eurípides com essas palavras:

É de pernas para o ar que compões, quando te é possível fazer isso com os pés em terra! Não é sem razão que crias personagens coxas. Para que são

esses farrapos de tragédia que aí trazes, essa roupa de fazer pena? Não é sem razão que crias mendigos! Mas, Eurípides, pelos teus joelhos, dá-me um farrapo daquela antiga tragédia. Tenho de fazer ao Coro um excelente discurso. E esse discurso, se o faço mal, há de ser a minha morte! (vv. 412-417)

Aristófanes, mais uma vez, exerce a crítica a Eurípides, mostrando ao público a utilização por parte desse autor de personagens parecidas, constituindo um verdadeiro clichê. O texto trágico deve conter suficiente tragicidade em si mesmo, sem precisar lançar mão de recursos paraverbais. Nesse caso, segundo a comédia, a força do texto euripídiano não reside apenas na força das palavras, daí a necessidade de se valer de clichês para convencer o público.

Nesse passo, também, compreendemos como é possível a relação da comédia com o riso, pois o próprio Aristófanes nos dá a chave de sua arte teatral. De um lado, há um público que já conhece tanto o orador como os fatos acontecidos, e, de antemão, considera o orador, Diceópolis, culpado, mas se propõe a ouvi-lo. De outro, o orador que, como estratégia de persuasão, em nenhum momento esconde que quer persuadir seus adversários. No entanto, seu discurso puro e simples, a exposição dos motivos que o levaram a fazer uma trégua com os inimigos espartanos não lhe parecem suficientemente persuasivos, sobretudo por conhecer o tipo de público a que se destina sua argumentação. Procura, então, revestir-se com uma indumentária condizente com o tipo de emoção que deseja suscitar nos acarnenses. No verso 384, usa o termo “*enskeuásasthai*”, de “*enskeuázo*”, que tanto pode significar, “*preparar*”, “*equipar*”, “*dispor*”, mas também “*revestir-se com uma indumentária*”. E, nesse momento do texto, esses significados parecem juntar-se, pois Diceópolis, ao “revestir-se de uma indumentária que inspire maior compaixão possível”, ou com os “trapos trágicos”, está se preparando para falar, equipando-se, ou ainda dispondo suas palavras de modo a conseguir persuadir os acarnenses pelas vias da emoção. Diceópolis, sabedor da natureza de seus adversários, acredita que, para convencê-los, cumpre-lhe trilhar o caminho que leve a despertar sentimento de compaixão e tristeza. Assim sendo, o herói busca um elemento paraverbal – o traje que inspira piedade – para que seu público se deixe levar não só pelo que ouve, mas também pelo que vê.

Entretanto, se tomarmos “*enskeuázo*” no sentido figurado, é-nos possível encontrar a senda percorrida por Aristófanes para estabelecer a relação da guerra com o riso. Como é sabido, a comédia política ou o

humor baseado na política tornam-se mais atuantes, enfocando os escândalos do dia-a-dia. Em 425, em plena Guerra do Peloponeso, não há assunto mais evidente que o combate bélico. Voltemos a Diceópolis e a seus adversários: por um lado, há um público, já conhecedor dos feitos do herói, e que, de antemão, o considera culpado, mas propõe-se ouvi-lo; por outro, o orador, que, por conhecer a maneira de ser de seus ouvintes, parte no encaixe de uma vestimenta condizente, tanto com o seu discurso quanto com as emoções que deseja suscitar nos ouvintes, a fim de persuadi-los. Assim opera o poeta cômico o seu discurso: para abordar fatos dolorosos e levar quem os está vivenciando a rir deles, o poeta, como Diceópolis, conhecendo a natureza de seu auditório, “*enskeuázo*” seus discursos com o tipo de “revestimento” capaz de afastar a dor e o infortúnio, pelo menos durante o momento em que perdura o riso.

ABSTRACT

During the Peloponnesian War, 425 b.C, Aristophanes stages *Acharnians*, proposing that peace must be established with the Spartan enemies, even by means of the comedy, and he acquires the first prize in the comic contest. This article intends to attest how the comic art builds its speeches in order to theme the war and make it laughable for those who stand the horror of the battle – the Athenians.

Key words: war; theater; comedy; discourse; laugh.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTHOPHANE. *Les Acharniens*. Texte de V. Coulon, trad. H. Van Daele. Paris: Les Belles Lettes, 1973.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio: Zahar Editores, 1983.
- MAGNIEN, V. & LACROIX, M. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Librairie Belin, 1969.
- TAILLARDAT, Jean. *Les images d'Aristophane. Études de langue et de Style*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- THIERCY, Pascal. *Les Acharniens*. Texte, traduction et notes. Montpellier: Publications G.I.T.A. Université Paul Valéry, 1988.

A CARICATURA DE SÓCRATES EM *NUVENS*

Glória Braga Onelley

RESUMO

Propõe-se o presente trabalho analisar os aspectos grotescos da imagem de Sócrates, com base em alguns passos de *Nuvens*, comédia de Aristófanes que apresenta uma caricatura mais completa da figura do filósofo, mormente no que diz respeito ao físico e ao comportamento por ele adotado, na qualidade de diretor do *Phrontistérion*, do “Pensatório”.

Palavras-chave: comédia; caricatura; educação sofisticada.

As razões de ter a comédia grega antiga ingressado em Atenas aproximadamente cinquenta anos após a oficialização da tragédia parecem ter sido de ordem política, uma vez que a invectiva contra indivíduos, sobretudo contra políticos e demagogos, o chamado *onomastì komoideîn*, “invectivar pelo nome”, só poderia ser possível num clima de liberdade facultado pela democracia ateniense. No entanto, essa invectiva nominal, característica do *kômos* dionisíaco, começou a exigir regulamentação, especialmente quando a sátira era empregada como uma arma de ataque contra os poderosos.

Aristófanes, o principal representante da comédia grega antiga, parece ter sentido de perto o perigo da audácia de sua musa cômica, se é verdade que foi perseguido judicialmente pelo demagogo Cléon, que o acusara, em sinal de retaliação, de não ter direito ao título de cidadão ateniense. Dessa perseguição parece queixar-se Aristófanes nos versos 628-664 de sua comédia mais antiga e conservada na íntegra, *Acarnenses*, representada em 425 a.C.

Todavia, não somente os poderosos foram alvo dos ataques e das maledicências do dramaturgo. Com efeito, sua veia satírica voltou-se para outros setores da vida ateniense, já que a invectiva política se tornara, com a insegurança decorrente da Guerra do Peloponeso, cada vez mais temerária.

Assim, distanciada de intenções políticas, é a crítica literária, presente em toda a produção aristofânica, em especial na comédia *Rãs*, na

qual Aristófanes, ao parodiar um concurso trágico que se passa no mundo subterrâneo, apresenta um debate entre as almas dos trágicos Ésquilo e Eurípides, estabelecendo, assim, um contraste entre o poeta que lhe parecia mais sério na criação literária e o irreverente inovador do drama.

Uma crítica recorrente na comédia aristofânica era também a que envolvia a geração educada na época do estadista ateniense Péricles e a geração mais jovem, que se servia de técnicas ensinadas pelos sofistas para rejeitar a religião tradicional dos deuses olímpicos, desprezar a lei e contestar a ética dos antigos. Esse conflito de gerações parece ter constituído o tema da peça mais antiga de Aristófanes, *Daitalês, Celebrantes do Banquete*¹, da qual só restam fragmentos. Nela, há uma desavença entre pai e filho: o primeiro, defensor da educação tradicional, dedicava-se à vida simples, aos campos e ao trabalho; o segundo, ao contrário, irreverente e indisciplinado, busca, com o apoio das novas técnicas ensinadas pelos sofistas e mestres de retórica, meios de enriquecer à custa de processos de extorsão e de acusações falsas².

Entretanto, a sátira à educação dos sofistas é retomada na comédia *Nuvens*, que apresenta o retrato caricatural de Sócrates e considerações morais e sociais decorrentes do novo modelo educativo, o dos sofistas, cujas atividades pedagógicas se baseavam no uso ilimitado da retórica – o que podia redundar em corrupção política –, na descrença dos deuses olímpicos e da tradição cultural e na busca incessante de respostas científicas para os fenômenos naturais.

Aristófanes, então, ao fazer a caricatura, em *Nuvens*, de uma escola sofística, apresenta como alvo de sua musa cômica a figura bastante popular de Sócrates, confundido nessa peça com os novos educadores.

Em *Nuvens*, a escola onde Sócrates aparece como diretor, o *Phrontistérion*, o Pensatório, apresenta-se aos olhos do camponês Estrepsíades como o último recurso para tentar resolver seus problemas financeiros, decorrentes das loucuras do filho Fidípides, fissurado por cavalos.

Assim, na tentativa de convencer Fidípides a frequentar a escola, onde se ministram exercícios de oratória prática, aplicada à esfera jurídica, que logravam transformar o argumento fraco em forte – técnica que lhe permitiria evitar a falência e ludibriar os credores –, o endividado camponês fala com o filho:

Dizem que há entre eles dois argumentos,
o forte, seja ele qual for, e o fraco.
Dizem que o segundo desses argumentos, o fraco,

ao discursar, vence as causas mais injustas...
Então, se tu me aprendes esse argumento injusto,
dessas dívidas que eu devo agora por tua causa,
eu não pagaria nem um óbolo a ninguém.

(vv. 114-118)

É só depois de o filho recusar o estudo na escola de Sócrates que Estrepsíades se conforma com a idéia de ele próprio freqüentar o Pensatório. No entanto, sendo já velho e não conseguindo assimilar os ensinamentos e as novas técnicas oratórias, o falido camponês obriga o filho a aprender, em seu lugar, as sutilezas da linguagem sofisticada. Instruído no novo saber, Fidípides tem, então, a oportunidade de demonstrar, em sua própria casa, os conhecimentos adquiridos. Assim, depois de bater no pai, em conseqüência de uma desavença entre ambos, o jovem, moralmente corrompido, tenta provar a coerência de sua atitude. Revoltado, portanto, com a educação sofisticada, Estrepsíades reconhece o erro de confiar nas recentes práticas educativas e incendeia a escola de Sócrates.

Mas se é somente depois de ter-se instruído no Pensatório que Fidípides se torna o defensor das idéias do mestre, diferente era sua opinião acerca do diretor e de seus discípulos, antes de ingressar nessa escola. É, pois, por meio do jovem Fidípides, que se delineia o primeiro traço caricaturesco de Sócrates, qual seja, a sua excessiva palidez, característica de um intelectual que vivia recluso, em meditação, no Pensatório, dedicando grande parte do dia ao estudo, longe dos raios de sol.

Ah! Já sei, uns infelizes! Estás falando desses charlatães,
desses amarementos, desses descalços,
entre os quais o miserável Sócrates e Querefonte.

(vv.102-104)

Esse aspecto pálido e sem viço da pele de Sócrates e de seus discípulos, assinalado pelo emprego do particípio presente de *okhriáo* (*okhriôntas*), “tornar-se amarelo, pálido, amarelento”, não agradava ao esportista Fidípides, que não desejava ser motivo de zombaria de seus amigos cavaleiros, como se infere do passo seguinte:

Eu não poderia obedecer-te; eu não teria coragem de olhar
para os cavaleiros, se tivesse perdido a cor da minha pele.

(vv.119-120)

Note-se, uma vez mais, que se insiste na perda da cor da pele, em conseqüência do tempo dedicado aos estudos. Comprova-o o particípio

perfeito do verbo *diaknaío* “raspar, esfregar” que, acrescido de seu complemento, *tò khrôma* “pele, cor da pele” sugere a imagem de um indivíduo que perdeu a cor, sem viço, pálido.

Um outro aspecto interessante a salientar é o fato de Sócrates andar sempre descalço. Este lado excêntrico da figura do filósofo é ridicularizado por Fidípides, na passagem já referida (v. 103), e pelo coro de nuvens, no momento em que explica a razão de prestar ajuda ao diretor do Pensatório (v. 363).

Motivo de troça é também o comportamento intelectual de Sócrates, cujas investigações transcorriam nos campos da astronomia e de outras ciências da natureza. Em uma de suas indagações acerca das evoluções da Lua, Sócrates, completamente concentrado em suas pesquisas, é objeto de chacota do novo aluno do Pensatório, o camponês Estrepsíades, que pergunta a um outro discípulo de que maneira o mestre fora despojado de um grande pensamento:

Estrepsíades: De que maneira? Conta-me.

Discípulo: Como ele investigava os caminhos da Lua e suas evoluções, e como estava de boca aberta, olhando para cima, durante a noite, uma lagartixa deixou cair, do alto do teto, suas fezes.
(vv.170-173)

Além dessas questões científicas, ensinavam-se também no Pensatório exercícios de retórica e de dialética, que tinham a propriedade de fazer prevalecer determinados posicionamentos pelo poder da palavra.

Como se sabe, foi com esta pretensão que o camponês endividado pelas extravagâncias do filho procurou Sócrates, designado pelo coro das nuvens *leptotáton léron hierêû* (v. 359) “sacerdote de sutilíssimas tagarelices”.

Numa sátira aos resultados das técnicas oratórias ensinadas pelos sofistas, o comediógrafo põe em cena esse sacerdote das palavras, Sócrates, que assegura a Estrepsíades o sucesso no aprendizado e os predicados de um orador bem-sucedido, o que lhe garantiria a vitória no tribunal:

Vais tornar-te um homem matreiro para falar, uma castanhola, uma flor de farinha.

(v. 260)

Esta paródia do discurso dos sofistas, com os quais Sócrates é identificado, é assinalada, metaforicamente, pelo emprego dos substantivos

trîmma, *króton* e *paipále*, que apontam, respectivamente, para os atributos de um orador experto, fluente e barulhento como uma castanhola e fino e sutil em seus argumentos. Há, pois, nessa passagem, a deformação, o rebaixamento do discurso por meio de elementos palpáveis e concretos, como a castanhola e a farinha.

Embora disposto a todos os sacrifícios para tornar-se um orador habilidoso e capaz de *strepsodikêsai* “dar voltas à justiça” (v.434)³, o rústico e velho camponês não tem condições de acompanhar os ensinamentos, dadas as sutilezas da linguagem dos sofistas, parodiadas pelo emprego do verbo *glottostropheîn*, na passagem seguinte:

Eu vou morrer, porque não aprendi a enrolar a língua!

(v. 792)

Assim, depois de reconhecer a sua incapacidade de *têi glóttei polemízon* (v.419) “combater com a língua”, isto é, ser hábil no falar, vencendo sempre, Estrepsíades procura, pela segunda vez, convencer o filho a freqüentar o Pensatório. Antes, porém, de demonstrar para o filho algumas novidades que conseguira aprender com os sofistas, como, por exemplo, negar a existência de divindades olímpicas, o camponês revela mais um hábito excêntrico de Sócrates e seus discípulos:

Não difames homens direitos
e com juízo. Por economia, nenhum deles
corta o cabelo, nem se besunta com óleo,
nem vai ao balneário para tomar banho.

(vv. 834-837)

Depois de ter aceitado freqüentar o Pensatório, o filho do camponês vê-se diante de dois modelos educativos opostos, personificados em dois *Lógoi* “Argumentos”, o Justo, representante da educação tradicional, pautado na legalidade e na moderação, e o Injusto, representante dos recentes métodos educativos, contrários à ética e à justiça e a outros valores consignados pela tradição.

Instruído, portanto, no novo saber, Fidípides sai do Pensatório não só preparado para pôr em prática os ensinamentos sofisticos recebidos, mas também com a aparência idêntica à de Sócrates e à de seus alunos, para a alegria de seu pai, que vê nesse novo aspecto a esperança de dias melhores para sua vida financeira. É o que se infere dos versos 1171 a 1175:

Antes de tudo, como estou alegre de ver a tua cor...
Agora, logo à primeira vista, és um negador
e um controversista, e esse costume nacional – ‘Que
é que tu queres dizer com isso?’ – realmente floresce em ti. E
pareceres estar ofendido quando és tu quem ofende e age mal, bem o sei...

E é com o pai que Fidípides tem a oportunidade de testar o fruto de seu aprendizado. Assim, depois de dar-lhe uma surra, tenta o jovem provar, por meio de um tipo de argumentação semelhante à exposta pelo Argumento Injusto, que sua atitude é justa⁴.

Derrotado no confronto verbal que se trava entre ambos, o velho camponês é obrigado a admitir o erro de ter acreditado nos novos programas educativos e, em sinal de desagravo, incendeia “a casa dos tagarelas” *tèn oikían tòn adoleskhôn* (v. 1484), ou seja, o Pensatório dos sofistas.

Com base nos exemplos analisados, pode-se dizer, à guisa de conclusão, que Aristófanes parodia, com a figura do Sócrates cômico, o intelectual afastado do convívio social, cujo traço mais grotesco é a palidez da pele. Com sua lente deformadora, pôde o comediógrafo torná-lo suficientemente burlesco, revelando-lhe os hábitos esdrúxulos e a aparência descuidada. Destacou-se também da caricatura do intelectual Sócrates, representante cômico da sofística ateniense, a habilidade inescrupulosa de lidar com as técnicas de argumentação, fazendo prevalecer determinadas opiniões pelo poder abusivo da palavra.

Destarte, a razão pela qual Aristófanes fez de Sócrates o representante da classe sofística, criticando os padrões educativos da Atenas do final do V século a.C., deve-se provavelmente à popularidade do filósofo, cujos hábitos e aparência excêntricos o tornaram um alvo fácil da paródia e da invectiva pessoal.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the grotesque aspects of Socrates' image, based on some excerpts of *Clouds*, by Aristophanes which presents a more complete caricature of the philosopher, mainly in regard to his physical appearance and his behavior, in the capacity of director of *Phrontistérion*, “Think-Tank”.

Key words: comedy; caricature; sophistic education.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOPHANE. Les Nuées. In: *Oeuvres Complètes*. Texte établi par Victor Coulon et traduit par Van Dalle. Paris: Les Belles Lettres, 1952.
- ARISTÓFANES. *As Nuvens*. Tradução, introdução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: DIFEL, 1967.
- BETA, Simone. La ‘parola inutile’ nella comedia antica. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. Nuova serie 63, n.3, 1999. p. 49-66.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck, 1983. 2v.
- OLIVEIRA, Francisco & SILVA, Maria de Fátima. *O teatro de Aristófanes*. Coimbra: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1991.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica. Reimpressão da edição do INIC (1987).
- _____. Crítica à Retórica na Comédia Ateniense. In: *Humanitas*. Revista do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1987-1988. Volumes XXXIX-XL. pp. 43-104.

NOTAS:

¹ Nos versos 528-531 de *Nuvenus*, há uma referência a *Celebrantes do Banquete*, representada em 427 a.C., sob o nome de Calístrato. Nesta peça, aparecem como personagens o pai e seus dois filhos, o sensato (*sóphron*) e o devasso (*katapygon*), ambos provavelmente educados pelos mesmos mestres. Entretanto, como o filho sensato deve concordar com os valores tradicionais defendidos pelo pai, a peça gira em torno da tensão entre o pai e o filho devasso (SILVA: 1987, p.71)

² In: ARISTÓFANES, 1967:13

³ Note-se que a forma verbal empregada por Estrepsíades, *strepsodikêsai* “dar voltas à justiça”, é particularmente motivada, já que se associa, etimologicamente, ao nome do personagem Estrepsíades, também oriundo do verbo *strépho* “dar voltas”.

⁴ Note-se que Estrepsíades reconhece no filho os atributos de um sutil orador, ao referir-se ao hábito de questionar-se o adversário, por meio da interrogativa *Tò tí légeis sý*, dirigida pelo orador hábil aos pontos fracos de um opositor, numa tentativa de desconcertá-lo.

ANTÍGONA, OS SEPARADOS - Ensaio introdutório,
tradução e notas para *Antígona entre os Franceses*,
de Antonin Artaud

Fabiano de Lemos Britto

RESUMO

Antígona é a personagem que atravessa a história ocidental sob o signo do mistério e, ao mesmo tempo, de uma incontornável fraternidade: tão próxima e tão intangível, ela ocupou, para a modernidade, um ponto privilegiado de retorno aos gregos. Se Antonin Artaud se ocupa de sua figura e do universo simbólico que ela representa é para encontrar, sobretudo, a si mesmo, e a uma atitude que, identificando como propriamente francesa, tem a função de marcar a ambigüidade ontológica dos que têm a vida sob o peso de uma iminência: os separados.

Palavras-chave: Antígona; Artaud; modernidade; teatro grego.

*para Lorde,
e, como signo de afetuoso reconhecimento, para Carlinda.*

I.

É no vazio de uma cena antes tomada pela sua presença que ela não para de se anunciar. Mulher fálica, no momento em que, enfim, se assenhora daquilo que era seu antes dela mesma, ela se oferece tão inteira, embora tão brevemente, como espetáculo. “Olhem, notáveis filhos de Tebas, a última de suas princesas” (*Antígona*, vv. 940-1). Para depois sumir, retirando-se da vida com as próprias mãos, suicida ativa, e alcançar um destino que ninguém lhe poderia tomar, posto que a única lei capaz de conduzi-la era a sua. O que ela deixa atrás de si é o rastro de um abandono voluntário, intolerável: avesso e espelho de um amor desmedido. Um amor com os olhos fora do corpo, e que só pode amar o corpo como cadáver. Um amor de transcendência com ares de imperativo categórico, mas desonerado das prerrogativas morais deste, porque esse amor

mesmo é fundador de uma moralidade outra, próprio de uma dinastia outra, que cumprirá, portanto, um destino igualmente outro. Eis aí, portanto, a ausência brilhante que nos pronuncia o nome de um destino: Antígona. E é preciso saber ler os nomes.

O nome incessantemente dito: Antígona. Esse que inquietou nossa *ratio* ocidental desde a tragédia sofocleana, e que assombrou nosso bem urdido edifício da razão moderna – já que teria que assombrá-lo, de qualquer modo, pela carga potencialmente destrutiva com que visa à esfera da lei, mas também ao domínio da vida. Desde que nos impusemos como tarefa construir o homem, Antígona ronda os cantos da arquetônica de nossa racionalidade. Todo o movimento intelectual da *Aufklärung* e seus herdeiros mais distantes bem o souberam: de Hölderlin e Hegel a Brecht, o *ritornello* se faz ouvir claramente, embora assumindo tonalidades diferentes.

Quando Antonin Artaud, de dentro do hospital psiquiátrico de Rodez, em 1944, escreve seu pequeno texto *Antigone chez les Français*, ainda que para si mesmo, para deixar vaziar de sua cabeça a vastidão de um mundo, nesse movimento íntimo, o gesto que se desenha é duplo: o de uma tradição que se apresenta como universal, carregada intensamente no nome de Antígona, e uma inscrição, operada pela leitura personalíssima que Artaud oferece desse nome. *Antigone chez les Français*, assim, demarca uma dinastia espiritual, a dinastia das *Lumières*. Não o Esclarecimento do *Gelehrter*, do erudito, cuja figura Hegel e Hölderlin assumiram, apenas para nos mantermos nos exemplos citados, cada um a seu modo. O Esclarecimento, a *Aufklärung*, ainda exigia um encontro com o Uno, mesmo que sua figura fosse muito próxima do fogo Indiscernível, como na leitura que Hölderlin faz da lava onde Empédocles se lançará, ou no resultado de uma luta que se traduz em antinomias resolvidas no Absoluto, como em Hegel. De uma ou de outra forma, a modernidade do idealismo alemão fez da origem um princípio, e mesmo um objetivo, um *télos*: um ponto de convergência que sustenta as contradições no seio do Uno. Do outro lado do Reno, as Luzes já tomavam outros caminhos: a dinastia que nelas se anuncia é a dos Iluminados.

A modernidade de Artaud é uma modernidade de *separados*, desses seres que vislumbraram e foram tomados pelo amor que, há tantos séculos, atravessara Antígona e a dividira em duas: a viva, eterna, que deve cumprir seu destino transcendente, e a morta, o cadáver, o corpo que se

desfaz. O texto de Artaud retraça os caminhos e modos dessa dinastia, pertencendo totalmente a ela. A França não girou menos em torno dessa heroína grega tão jovem e tão insolente: do dramaturgo Robert Garnier, no século XVI, àqueles que eram contemporâneos de Artaud, Jean Cocteau (1928) e Jean Anouilh (1942), muitos foram os que lhe pagaram tributo. Fora do âmbito literário, no domínio mais profundo do imaginário francês, talvez a linhagem de Antígona pudesse ser buscada mais além, na insolência incondicional de Joana D'Arc, como sugere o próprio Artaud¹, ou, como indica Cocteau² no gesto sobretudo inflado do amor tortuoso de Charlotte Corday, que apunhalou Marat e se condenou à morte em nome de uma transcendência e de uma vida que não cabiam mais em seu corpo. O que torna os franceses fraternos a Antígona é a medida de sua existência bicéfala: cadáveres de si mesmos – um corpo morto, abandonado voluntariamente, e uma alma pronta a enterrá-lo, num gesto que é uma homenagem, sobretudo a essa dinastia. Uma dinastia de *separados*.

II.

Entre os franceses, como entre os alemães e mesmo os ingleses – também Shelley e Thomas de Quincey não puderam desviar de seu caminho o fantasma de Antígona³. O retorno dessa que nos é tão familiar e tão outra, não mais a personagem grega, mas a figura universal, a “Antígona do Eterno”, como dirá Artaud⁴, nunca assumiu tanto vulto quanto nos últimos trezentos anos. Antígona entre os modernos – desde quando Kant vem nos colocar essa incontornável questão, “O que é o homem?”⁵, é a voz do coro de Sófocles que surge, ao fundo, talvez não muito nítida, e, certamente, não na mesma tonalidade, já que os problemas aqui ganharam uma dimensão propriamente *crítica*: “Entre tantas maravilhas do mundo, a maior é o homem [*pollà tà deinà k'oudèn anthrópou deinóteron pélei*]⁶. Mas para nós, modernos, o homem se tornou opaco. Por isso a pergunta, sempre retomada, traz consigo seus fantasmas.

A lição que os franceses aprenderam com Antígona, talvez mais que os alemães, foi o quanto a força do transcendental não tanto nos leva ao encontro do Uno contra a Vida, mas nos torna, em seu seio mesmo, separado dela. É nessa condição que Antígona se universaliza: seu incestuoso amor de irmã é, sobretudo, um amor necrófilo, e esse amor, ao nos atra-

vessar, reverte mesmo os valores da Vida e do que é Não-vida. Foi Shelley quem percebeu agudamente esse movimento: “Some of us have, in a prior existence, been in love with an Antigone, and that makes us find no full content in any mortal tie [*Alguns de nós, em uma existência anterior, nos apaixonamos por Antígona, e isso nos condena a não encontrar contentamento completo em nenhum laço mortal*]”⁷. Talvez ninguém tenha tido tanto essa mesma percepção quanto Antonin Artaud.

O contato de Artaud com a obra de Sófocles já era antigo, quando o texto *Antigone chez les Français* é escrito; e é, pelo menos, vinte anos anterior à adaptação de Jean Cocteau, cuja estréia no Teatro Atelier de Paris se deu em 20 de dezembro de 1922. Nessa leitura extremamente sóbria – talvez pudéssemos dizer mesmo *minimalista* – da tragédia grega, Génica Atanasiou, amiga íntima de Artaud, faria o papel título, enquanto o próprio Artaud interpretaria o adivinho Tirésias, personagem carregado de um simbolismo muito próximo daquele que obras como *Les nouvelles révélations de l'être*, anos mais tarde, viriam trazer à luz⁸. Se pensarmos nas já citadas referências de Cocteau (Charlotte Corday), e do próprio Artaud em *Antigone chez les Français* (Joana d’Arc), a relação com o universo alegórico de Antígona se amplia. Isso porque, em 1927, o papel de Marat – apunhalado pela senhorita Corday – no filme épico *Napoléon*, de Abel Gance, é interpretado por Artaud; e, no ano seguinte, o mesmo ocorre com o papel do monge Jean Massieu, em *La passion de Jeanne d’Arc*, de Carl Theodor Dreyer.

À parte toda discussão em torno da datação precisa do texto de Artaud⁹, é certo que, à época em que é escrito, Antígona ressurgiu fortemente no horizonte francês, com o vultuoso sucesso da adaptação de Jean Anouilh, levada ao palco em 4 de fevereiro de 1944. O sucesso é gerado, sobretudo, pela polêmica em torno das questões políticas ali levantadas entre Antígona e Creonte, que em nada pareciam estranhas a uma opinião pública submetida aos poderes da ocupação nazista deste período. Ao se desenharem no horizonte de leitura, esses elementos nos fornecem preciosas pistas sobre o movimento no qual o texto de Artaud se inscreve, ainda que, evidentemente, não possa dar conta dele como um todo. Afinal, como não encontrar nessa singular apologia do espírito francês, nesse grito contra o “inimigo estrangeiro”¹⁰, uma reação às misérias da ocupação alemã?¹¹ Como não fazer de Antígona essa irmã, que virá a colocar-se ao lado desses que foram divididos por dentro?

III. A VOZ AGUDA DE ARTAUD:

É um verdadeiro Desesperado que vos fala, e que não conhece a felicidade de estar no mundo senão agora, que desistiu desse mundo, e que está absolutamente separado dele. Mortos, os outros não estão separados. Eles giram ainda ao redor de seus cadáveres. Eu não estou morto, mas estou separado¹².

Nessa espécie de prefácio a *Les nouvelles révélations de l'être* [As novas revelações do ser], publicado por Artaud em 1937 sob a assinatura *Le Révélé* [O Revelado], o tema de *Antigone chez les Français* está adiantado, sucinta e sumariamente. Antonin Artaud faz parte de uma estirpe distinta da dos que rondam cegamente ao redor de seus cadáveres; ele encontra o mundo somente sob a condição de estar separado dele. Há, contra o ser que nós somos de fato, esse outro: o que *nos vive*. O verbo intransitivo *viver* é utilizado em *Antigone chez les Français* como transitivo direto, e essa construção é fundamental. O outro nos separa não como algo que vive *em* nós, ou *através de* nós, mas nós somos a sua própria vida, como o espírito é a vida do verdadeiro Ser. A inversão é radical e se instala transcendentalmente: “Ninguém nunca pôde ser Antígona sem ter sabido desde o início dissociar de sua alma a força que a compelia a existir, e ter sabido encontrar a força contrária, de se reconhecer como diferente do ser que ela vivia e que *a vivia*”¹³

Antígona é dupla, e ela o sabe desde o primeiro momento. A tragédia de Sófocles vem se alojar no instante de sua trajetória em que a jovem viva ouve o chamado da outra, a Eterna, que vem cumprir seu *fatum*, de sua *týkhe*. Seu destino se cumprirá, porque é o singular destino de sua raça. Desde a remota menção em Homero da dinastia de Antígona, do suicídio da mãe de Édipo (que aparece como Epicasta, e não Jocasta)¹⁴ e do incesto que o desencadeou, fica claro que se trata de uma árvore genealógica muito particular, como o será toda a dinastia dos Iluminados, dos Separados. A filha mais insurrecta de Édipo não pertence à cadeia contínua da humanidade, e isso exatamente por descender de sua infeliz estirpe: ela não se casará nem procriará, encerrando nela mesma uma estirpe que também não pode procriar, no sentido amplo do termo, já que Jocasta só pode dar à luz seus filhos na medida em que não saiu de sua própria família – o que faltou ao seu gesto foi precisamente a *procriação*. Na realidade, sua raça é alheia desde sempre ao movimento reprodutivo dos homens: não foi o gesto universal da união macho-fêmea que gerou os Labdácidas; eles brotaram da terra, do gesto de Cadmo

ao semear os dentes arrancados da serpente de Ares¹⁵. Por isso o chamado da terra é incontornável: é como parte da terra que Antígona reencontrará “uma dinastia que se reverencia”¹⁶, no fundo de uma caverna incrustada na rocha com que acabará por se fundir. Ao lermos Sófocles com Artaud, reconhecemos o chamado: é o verdadeiro Ser que responde ao apelo da terra.

É pelo amor inelutável, necrófilo e incestuoso, por Polinice, mas, em última instância, por sua raça inteira, que Antígona se transformará em morta *enquanto* viva. A figura que melhor a representaria aqui seria a do *kolossós*, tal como definido por Jean-Pierre Vernant: “enterrado na tumba vazia, ao lado de objetos pertencentes ao morto, o *kolossós* figura aqui como substituto do cadáver ausente. Está no lugar do defunto”¹⁷. Ausente e presente ao mesmo tempo, Antígona é um duplo. Dessa forma ela aparecerá em diversas passagens do texto – como naquela em que Creonte adverte Ismênia, quando esta chora a morte iminente da irmã: “Não diga mais ‘esta’; ela não existe mais”¹⁸. Os separados vão ao encontro desse estado insustentável em que a vida se recobriu de uma morte intermitente, para a qual o suicídio já havia começado antes, bem antes.

Antecedendo *Antigone chez les Français* em quase vinte anos, e anunciando-a, surpreendentemente, a resposta de Artaud a uma *enquête* proposta pela revista *Révolution surréaliste* (1922) faz ecoar a voz do *kolossós* que havia sido a filha de Édipo, do escuro silencioso de sua câmara nupcial de pedra e terra:

O SUICÍDIO É UMA SOLUÇÃO? Não, o suicídio é ainda uma hipótese. Eu pretendo ter o direito de duvidar do suicídio como de todo o resto da realidade. (...) Eu ignoro o que são as coisas, eu ignoro todo estado humano, nada do mundo se volta para mim, se volta em mim. Eu sofro terrivelmente da vida. Não há estado que eu possa suportar. E certamente eu já estou morto há muito tempo, eu já me suicidei. SUICIDARAM-ME, quer dizer. Mas o que pensarias de um suicídio anterior, de um suicida que nos faria voltar atrás, mas do outro lado da existência, e não do lado da morte. Somente isso teria um valor para mim. Eu não sinto o apetite para a morte, eu sinto o apetite de não existir, de não cair jamais nesse passatempo de imbecilidades, de abdições, de renúncias e de encontros obtusos que é o eu de Antonin Artaud, bem mais fraco que ele. O eu deste instável errante e que, de tempos em tempos, vem apresentar sua sombra sobre a qual ele mesmo foi cuspidado, e há muito tempo, esse eu de bengalas e se arrastando, esse eu virtual, impossível, e que se encontra completamente na realidade. Ninguém sentiu sua fraqueza como ele, que é a fraqueza principal, essencial, da humanidade. De destruir, de não existir¹⁹.

SOBRE A SITUAÇÃO DO TEXTO E SUA TRADUÇÃO

O texto *Antigone chez les Français*, escrito por Artaud em 1944, enquanto ainda era interno do Hospital de Rodez, foi publicado primeiramente em 1977 em *Nouveaux écrits de Rodez*, com prefácio de seu psiquiatra Gaston Ferdière (Cf. nota 21 da tradução). Ele integra o volume IX de suas *Oeuvres complètes*, editadas pela Gallimard (pp. 124 - 126), e o volume intitulado *Oeuvres*, publicado pela mesma editora, coleção *Quarto* (pp. 939 - 941) – ambos nos serviram de base para a tradução. As notas das *Oeuvres complètes* são assinaladas [O.C.]; as da coleção *Quarto*, [Q.]. As notas não assinaladas são nossas. Não há notícia da publicação da tradução desse texto para outras línguas, o que o torna, evidentemente, um texto muito pouco conhecido.

Como a maior parte dos textos de Artaud, *Antigone chez les Français* carrega consigo as marcas de uma linguagem torturada: na polissemia mística dos termos escolhidos, na repetição ritual desses mesmos termos, mas sobretudo no aspecto oral. A escrita de Artaud é exemplar nesse sentido. Ela é um grito e um grunhido – mas não gritos e grunhidos quaisquer: fazem parte de uma arquitetura mágica do texto em que sua leitura se apresenta como *encantação* – deve-se ler Artaud não apenas em voz alta, mas a plenos pulmões, nas dinâmicas possíveis de uma respiração.

Em nossa tradução, pretendemos aproximar-nos sempre dessa característica elíptica e vitalista do texto de Artaud. Por isso adotamos a literalidade em detrimento de uma tradução mais poética, com cuidados especiais quanto às polissemias ao longo do texto, mantendo as repetições, as construções sintáticas nem sempre convencionais, a maneira de grafar as palavras. Contudo, há uma exceção no que diz respeito à sua pontuação e, portanto, ao seu ritmo: o texto original tornar-se-ia incompreensível para o leitor brasileiro caso modificações nesse sentido não fossem feitas. Temos consciência de que, com isso, uma parte importante do texto se perde. Mas essa perda é intrínseca às opções que fizemos quanto ao sentido de uma tradução. Resta-nos apenas remeter o leitor à fonte primeira do trabalho que empreendemos aqui: este, apenas como uma via de acesso provisória a um pensamento que não se deixa emaranhar nas sinuosidades da linguagem, mas faz dela a matéria de uma impossível e rara luminescência.

ANTÍGONA ENTRE OS FRANCESES²⁰

Antonin Artaud

a Gaston Ferdière²¹

O nome da Antígona real, que caminhou para o suplício na Grécia 400 anos antes de Cristo, é um nome de alma²² que não se pronuncia mais em mim senão como um remorso e como um canto. Caminhei bastante para o suplício para ter o direito de enterrar meu irmão, o *eu*²³ que Deus me deu, e do qual eu nunca pude fazer o que queria porque todos os *eus* diferentes de mim mesmo²⁴, insinuados no meu próprio, como não sei quais parasitas, desde meu nascimento me impedem disso.

Que me restituirá também minha Antígona para me ajudar nesse último combate. O nome de Antígona é um segredo e um mistério, e para chegar a ter piedade de seu irmão a ponto de se arriscar à morte e de caminhar para o suplício por ele, foi preciso que Antígona trouxesse nela um combate que ninguém nunca disse²⁵. Os nomes não vêm do acaso nem do nada, e todo belo nome é uma vitória que nossa alma alcançou contra ela no absoluto imediato e sensível do tempo.

Para que esse nome indescritível de vitória volte a mim na encarnação pessoal e formal de uma mulher e de uma irmã, é preciso que eu o tenha merecido como ela, e que ela o tenha merecido como eu.

Não se é irmão e irmã sem se ter trazido esse supremo combate contra seus inimigos, de onde o *eu* pessoal saiu como uma próxima e familiar vitória sobre as forças de não sei que abominável infinito.

O irmão de Antígona morreu na guerra, debatendo-se contra seus inimigos, e mereceu que Antígona se aproximasse dele na hora de enterrá-lo, mas ela mesma não pôde merecer enterrá-lo sem um combate familiar àquele de seu irmão, não sobre o plano da vida real, mas sobre aquele do eterno infinito.

Ora, o infinito não é nada, senão esse além que quer sempre ultrapassar nossa alma, e nos faz crer que está em outro lugar fora de nossa alma, quando é o inconsciente de nossa alma que é esse além do infinito.

Antígona é o nome dessa vitória terrível que o *eu* heróico do ser alcançou sobre as forças obtusas e fugidias de tudo o que em nós não é nem ser nem *eu*, mas se obstina em querer fazer-se tomar como o ser de nosso *eu*.

Ninguém nunca pôde ser Antígona sem ter sabido desde o início dissociar de sua alma a força que a compelia a existir, e ter sabido encontrar a força contrária, de se reconhecer²⁶ como diferente do ser que ela vivia e que *a vivia*²⁷.

O ser que eu vivo não se apossará de mim, e eu não me apossarei desse ser para morrer e para sumir; mas para conseguir me desatar e não me obscurecer na ilusão última, que consiste em crer que eu não sou senão o corpo onde a vida me manteve enterrado, é necessária essa mão de piedade que a força Antígona do ser soubera desatar de seu ser contra o ser onde ela se via.

Pois ninguém pôde chorar sobre um morto se ele não foi primeiramente chorado sobre si mesmo, e se ele não soube enterrar seu si mesmo²⁸ como o outro de seu *eu*: o morto.

Essa força de piedade é francesa. É uma força de honestidade interna que nos incita a²⁹ nos mantermos francos conosco, e a nunca nos mentirmos na tormenta do inconsciente e dos corpos.

Vários corpos estrangeiros montam em nós a toda hora, querendo tomar o lugar intocado de nossa alma, e o Francês é esse *eu* eterno que nunca abandonou sua alma, e, como São Luís, considerou melhor morrer da peste que ceder aos seus inimigos³⁰.

E nós não temos maior inimigo no mundo que nosso corpo no momento da morte.

Ninguém pôde ser francês e nascer na França se não soube um dia se dissociar deste corpo que nos prende como um inimigo estrangeiro, e contra o qual ele ganhou sua natureza, e tudo o que está na França e é Francês é a consequência deste combate; mas que se lembra dele ainda hoje.

A terra da França foi o teatro de um estranho e misterioso combate que teve lugar em realidade e que tinha sua data na história, mas a história não fala dele. – E por quê?

Milhares de homens morreram na França *em grupo* e por suas idéias, e a história não falou jamais disso.

Heróis se fizeram queimar um dia como soldados que marcham no fogo, e eles o fizeram para perder seus corpos, e a fim de reencontrar neles um outro do qual a Antígona da piedade eterna pudesse se aproximar para enterrá-lo, e lhe dar algo para ressuscitar.

E isso aconteceu numa época vizinha a Joana d'Arc e seu suplício, pois o suplício de Joana d'Arc é tudo o que a história escrita soube guar-

dar e relatar desta vontade de combustão corporal pela qual o *eu* Francês do homem se desembaraça do inimigo estrangeiro³¹.

Eles morreram para superar seus corpos, esses Franceses, mas onde estão e onde esperam agora, que sua irmã Antígona retorna que lhes lembrará do fogo em um corpo, e dará uma terra a esse corpo, reconquistado através do fogo, para que sua alma pudesse sempre habitá-lo?

Eles estão na França, e é em corpos de Franceses vivos que eles esperaram até hoje que a Antígona do Eterno volte a ser quem lhes permitirá reviver suas mortes.

– *Isso a fim de reencontrar a vida.*

A França não foi denominada a terra dos heróis sem uma razão extraordinária, e porque ela foi a terra daqueles que mais preferiram ir ao fogo, sob a terra, que consentir com esse corpo estrangeiro que vive sobre nossa alma como um estrangeiro. – Desta terra onde eles tombaram, a Antígona da eterna luz descera para reerguê-los.

ABSTRACT:

Antigone is the character that crosses our occidental history under the sign of mystery, and, at the same time, of an inevitable fraternity : so near and so intangible, she stood, for modernity, as a privileged point of return to the Greeks. If Antonin Artaud attended with her figure and the symbolic universe she represents, it is to find, above all, himself, and an attitude that, identified as typically french, has as function to point out the ontological ambiguity of the ones who have life under the weight of an imminence: the detached ones.

Key words: Antigone; Artaud; Modernity; greek theater

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANOUILH, Jean. *Antigone*. Paris: La Table Ronde, 1946.

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*, t. I, II. Paris: Gallimard, 1976.

_____. *Oeuvres complètes*, VII Paris: Gallimard, 1967.

_____. *Oeuvres complètes*, IX. Paris: Gallimard, 1979.

_____. *Oeuvres*, coll. Quarto. Paris: Gallimard, 2004.

COCTEAU, Jean. *Théâtre*, I. Paris: Gallimard, 1948.

- HOMÈRE. *Odyssée*. Traduction, introduction, notes et index par Médéric Dufour et Jeanne Raison. Paris: Garnier, 1988.
- HUNGER, Herbert. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hamburg, 1985.
- KANT, Immanuel. *Logica*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*. Ed. Frederick L. Jones. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- SOPHOCLE. *Antigone*. Texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- SOPHOCLE. «Antigone» *In Théâtre complet*. Trad. Robert Pignarre. Paris: Garnier-Flammarion, 1999.
- STEINER, Georges. *Antigonas: Una poética y una filosofía de la lectura*. Trad. Alberto L. Bixto. Barcelona: Editorial Gedisa, 1991.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

NOTAS

¹ *Antigone chez les Français*, doravante citada como *AF*: 126.

² COCTEAU, J. «Antigone Place de la Concorde» (1948: 35).

³ Georges Steiner traça o percurso dessa personagem sofocleana e de suas conseqüências na história do pensamento ocidental, das primeiras recepções entre os autores gregos até Brecht. Em seu *Antigonas* (1984), livro a que o presente estudo deve muito, o limite desse amplo panorama e da profundidade de sua análise é lembrado pelo próprio autor: “Nunca se elaborou, nem se poderá elaborar um catálogo completo do tema de Antígona, explícito e implícito, desde suas origens pré-épicas até o presente. O campo é excessivamente vasto” (STEINER, 1991: 149). Ainda assim, vale a pena cotejar o acervo coligido pelo crítico de origem francesa, porém radicado nos Estados Unidos, com os autores e obras elencados em HUNGER: 1985: 40-42

⁴ *AF*, 126.

⁵ KANT, *Lógica*, Ak 25.

⁶ *Ant.*, vv. 332- 333.

⁷ SHELLEY [Letter LX, October 22, 1821], 1964, p.32.

⁸ Muito embora o próprio Artaud, em carta à esposa de Edouard Toulouse, psiquiatra e editor da revista *Demain*, pareça minimizar a relevância de seu papel: “*Antigone* foi encenada, mas a peça é muito curta (25 minutos), meu papel tem apenas vinte linhas,

o que não é suficiente para se fazer notar”. In: “A madame Toulouse, vers la fin de décembre 1922” . ARTAUD: 1976, p. 95.

⁹ Sobre isso, ver a nota 20 da tradução na última parte deste trabalho.

¹⁰ AF, 126.

¹¹ Sobre a situação de Artaud enquanto interno de um hospital psiquiátrico, as provocações dos pacientes e a calamidade dos estabelecimentos médicos durante a ocupação nazista, o filme *La véritable histoire d'Artaud le Môme*, de Gérard Mordillat (1993) oferece um excelente panorama.

¹² « Les nouvelles révélations de l'être » in ARTAUD :1967.

¹³ AF, 125.

¹⁴ HOMERO, *Odisséia*, XI, 271.

¹⁵ Cf. *Apollodorus 3.22, Pausanias 9.10.1, Argonautica 3.1179f, Hyginus Fab 178, Metamorphoses 3.874, Dionysiaca 4.352*

¹⁶ *Ant.*, v.949: *geneâi tímios*.

¹⁷ VERNANT: 1990, p.308.

¹⁸ *Ant.* v. 567: “*all' hêde méntoi mē lég': ou gàr ést' éti'*”. A tradução de Paul Mazon parece ser mais precisa que a de Robert Pignarre. Aquele traduz “Mais ne dis plus ‘celle-ci’; elle n'existe plus”, enquanto esta parafraseia para: “Ne parle plus de ta soeur: tu n'a plus de soeur”. Cf. traduções utilizadas nas Referências Bibliográficas.

¹⁹ “*Enquête*” in ARTAUD: 1976, pp.20-21.

²⁰ Esse texto, não assinado, está escrito com tinta azul escuro sobre uma folha dupla, de papel branco, de 19,9 x 30,9 cm. Além das correções feitas com a mesma tinta, efetuadas no correr da redação, recebeu, posteriormente, correções a lápis, e, depois, com tinta preta. O sr. Chaleix, que garantiu a publicação de *Nouveaux écrits de Rodez*, lançou a hipótese de que esse texto poderia ser datado dos dias que se seguem a uma carta escrita ao doutor Ferdière, próxima a 9 de março de 1945, argumentando a partir do fato de que carta e texto são escritos com a mesma tinta e a mesma pena. De nossa parte, tínhamos notado que *Antigone chez les Français* tinha sido escrita com uma tinta mais azul escuro, ainda que, para a carta, a tinta utilizada fosse obviamente o azul. Por outro lado, a grafia de Antonin Artaud nesse texto está completamente próxima daquela da carta escrita ao doutor Ferdière em 2 de abril de 1944, por exemplo, carta escrita também com tinta azul. É verdade que sua escrita [*écriture*] variou muito pouco de 1943 a 1945, e é apenas no começo de 1946, quando suas relações com o exterior são fixadas, que a esperança de sua saída tomou corpo, que ela se transformou, e como que se liberou, verdadeiramente.

A única coisa certa é que esse texto é posterior a 5 de fevereiro de 1944, já que, na dedicatória, o patrônimo Ferdière, que Antonin Artaud, desde sua chegada em Rodez, escrevia *Ferdières*, está ortografado corretamente. Ora, a última carta datada onde se observa a ortografia errônea é a de 5 de fevereiro de 1944. Teríamos, contudo, tendência a pensar que o texto foi escrito em 1944, isso em razão mesmo do material: a folha dupla descrita acima. Com efeito, todos os textos escritos em 1943 e 1944 que pudemos ter em mãos tinham como material folhas soltas, simples ou duplas, de di-

versos formatos, enquanto que, a partir de fevereiro de 1945, quando realmente voltou a escrever, Antonin Artaud utilizou pequenos cadernos escolares, dos quais destacava folhas quando queria passar um texto a limpo. Foi o caso, entre outros, das *Mères à l'étable* e *Centre-Noeuds* (Cf. *Oeuvres complètes*, t. XIV, I, pp.28-31 e pp. 25-27). [O.C.].

²¹ Gaston Ferdière (1907–1990) era diretor do hospital psiquiátrico de Rodez quando aceitou em seu estabelecimento, por intermédio do poeta surrealista Robert Desnos, a internação de Antonin Artaud, que ali chega no dia 11 de fevereiro de 1943. Amigo dos surrealistas, e ele mesmo com intenções poéticas, o doutor Ferdière acompanhou atentamente o caso, conseguindo não apenas obter uma melhora geral de seu quadro, como também conquistar – embora não de forma constante ou regular – a própria afeição de Artaud. A oscilação dos afetos de Artaud em relação ao diretor de Rodez começou a se dar principalmente a partir de junho de 1943, quando o médico inicia as sessões de eletrochoques – tratamento ainda em fase experimental, inventado apenas cinco anos antes pelo psiquiatra italiano Ugo Cerletti – que se estenderão até a saída de Artaud do hospital, em 25 de maio de 1946. De todo modo, Gaston Ferdière incentivava irrestritamente a produção textual de Artaud, e foi responsável, inclusive, pelo prefácio e pela organização, em 1977, dos *Nouveaux écrits de Rodez*.

²² Embora não seja possível precisar quais são as referências de Artaud nesse sentido, ou mesmo se há alguma referência, o “nome de alma [*nom d'âme*]” é entendido por diversas religiões não ocidentais (especialmente entre as tribos indígenas ou africanas, como é o caso dos Akan) como o nome que se opõe ao nome dado a alguém por ocasião de seu nascimento, que seria, assim, um nome provisório ou fictício. O nome de alma, sendo o mais verdadeiro, se deixaria revelar, através de uma comunicação espiritual direta, como uma espécie de nome celeste, no qual a missão ou o destino de cada um durante sua vida estaria registrado. Cf. RADCLIFFE-BROWN, A.R. e FORDE, D. *Sistemas Africanos de Parentesco e Casamento*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

²³ Ao longo do texto traduzimos ambas as palavras *moi* e *je* como “eu”, grafando o termo em itálico quando se trata do primeiro caso. Só marcamos o vocábulo com a inicial maiúscula quando o próprio Artaud assim procede.

²⁴ No original, « tout les moi autres que moi-même ».

²⁵ Todo o início do texto de Artaud está fundado sobre o jogo sonoro que ele ouve entre o nome de Antígona e o grego *agón* (disputa). [Q.]

²⁶ Antonin Artaud escreveu originalmente: “*que a compelia a existir, e se reconhecer...*”. Em um primeiro momento, adicionou a lápis na entrelinha superior o seguinte: “*e sem ter sabido encontrar a força*”. Essa adição foi riscada com tinta preta e substituída pela seguinte: “*e ter sabido encontrar a força contrária*”; da mesma forma *de* foi escrito em negrito com tinta preta sobre *e*. [O.C.]

²⁷ No original, « l'être qu'elle vivait et qui *la vivait* », construção atípica de Artaud que se repetirá em seguida.

²⁸ [Originalmente] ...*enterrar este si mesmo*...[O.C.]

²⁹ [Originalmente] segue riscado: *saber*. [O.C.]

³⁰ Saint Louis, ou Louis IX, rei da França a partir de 1226, até sua morte, em 1270, durante uma epidemia de peste que dizimou o exército da oitava cruzada, organizada por ele. Louis IX ficou conhecido pela maneira como agregou às exigências de seu governo a exaltação de sua fé cristã.

³¹ [Originalmente] ...*se desembaraça do estrangeiro*. [O.C.]

O ESPAÇO EM NARCISO

Flávia Regina Marquetti

RESUMO

O presente artigo analisa o mito de Narciso sob a perspectiva do deslocamento espacial das personagens e de como este pode ser visto como um ritual iniciático.

Palavras-chave: Narciso; ritual iniciático; sagrado/profano.

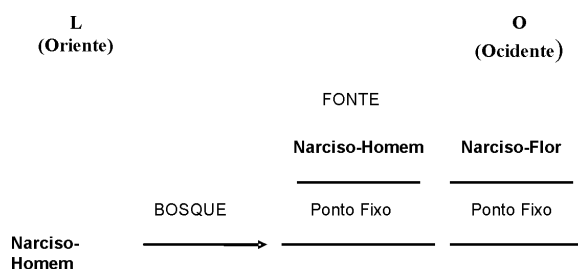
Neste artigo faremos uma análise dos deslocamentos espaciais apresentados no mito de Narciso e de como eles nos revelam uma outra faceta do mito: a troca com o mundo natural.

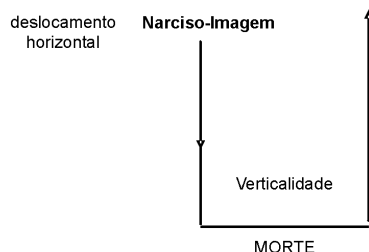
Para essa análise utilizaremos os textos de Conon, Pausânias, Estrabão, Tzetzes e Ovídio e, a partir deles, estabeleceremos um itinerário para Narciso e os demais personagens do mito.

O autor que maiores detalhes nos fornece sobre o caminho seguido por Narciso em sua paixão é Ovídio. Ele nos descreve o percurso do jovem desde seu afastamento do grupo até a chegada à fonte, no interior do bosque.

Não encontramos, nos textos dos outros autores gregos, descrições tão precisas. Temos apenas indicações de que Ovídio se baseou nessas versões mais arcaicas para compor a sua.¹ Tanto em Ovídio quanto nos demais autores, observamos que o pedido de vingança é feito por um amante, do sexo masculino, desprezado, que, em Conon, é Amínias. Embora Ovídio dê destaque em seu relato ao sofrimento da ninfa Eco, o poeta não altera o autor do pedido.

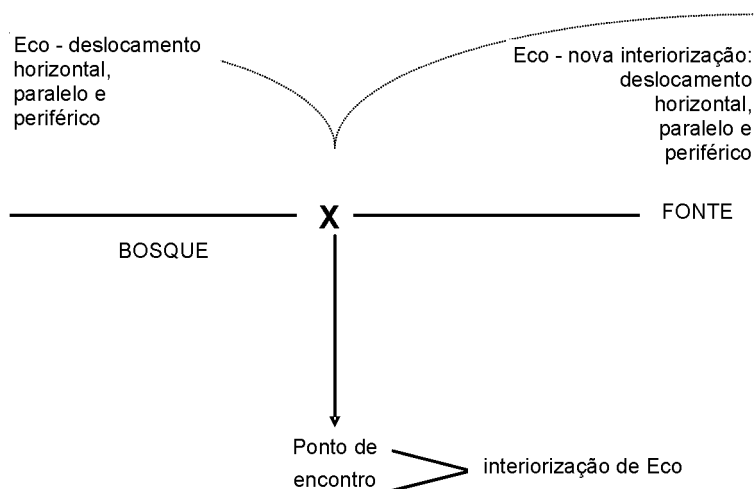
Basicamente, o deslocamento apresentado por Narciso é o seguinte:





O deslocamento horizontal de Narciso obedece ao curso do Sol, de Leste para Oeste, como nos informa Ovídio: Narciso é tangido² até a fonte pelo Sol, pela caça e pela sede. Como o Sol descreve um curso de Leste para Oeste, constatamos que Narciso, como uma ovelha levada pelo pastor, segue à frente deste.

Junto do deslocamento de Narciso, em Ovídio, temos o de Eco, paralelo ao dele, mas ela se mantém oculta no bosque até ser convidada a se mostrar. Há o encontro de ambos, Eco é rejeitada por Narciso e, envergonhada, retorna ao interior do bosque e à sua condição periférica de “satélite” de Narciso, seguindo-o até à fonte.



Se tomarmos o universo cultural grego como referência para esses dois deslocamentos, veremos que, com relação à realidade social do homem e da mulher, ocorre uma inversão de papéis no mito de Narciso.

Na Grécia, a mulher teria seu modelo na divindade Héstia, que é fixa e ocupa o centro do lar, ao passo que ao homem é reservado o espaço periférico, do deslocamento, que é associado, por sua vez, ao deus Hermes. No mito, a figura de Narciso (masculina) se encontra fixa num centro, enquanto Eco, a Ninfa (feminina), ocupa o espaço periférico e de deslocamento.

Analisando o percurso de Narciso, verificamos que, num primeiro momento, ele se encontra ligado à figura de Hermes. Antes de chegar ao lago, Narciso percorre livremente os campos. Ele só se ligará à figura de Héstia quando chega ao lago e Eros o torna prisioneiro de seu reflexo; é a partir daí que a relação Hermes/masculino - Héstia/feminino é invertida. Vale ressaltar que a descrição do ambiente da fonte, visto em Ovídio e em outros autores, nos mostra um ambiente umbroso, feito de claros e escuros, circundado por árvores cujas copas formam uma quase cobertura, um teto para a fonte - essa descrição é, em muitos pontos, a mesma que temos do ambiente reservado à lareira (Héstia) na habitação humana.

Essa descrição tão próxima do espaço reservado à lareira só vem reforçar a possibilidade de correlação entre Narciso/ Héstia - Eco/Hermes.

Segundo Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, só há uma ocasião em que, no mundo grego, aparece essa inversão da orientação: é no momento do casamento, quando o homem é fixado à sua lareira doméstica e a mulher constitui o elemento móvel cuja circulação estabelece o elo entre grupos familiares diferentes.³

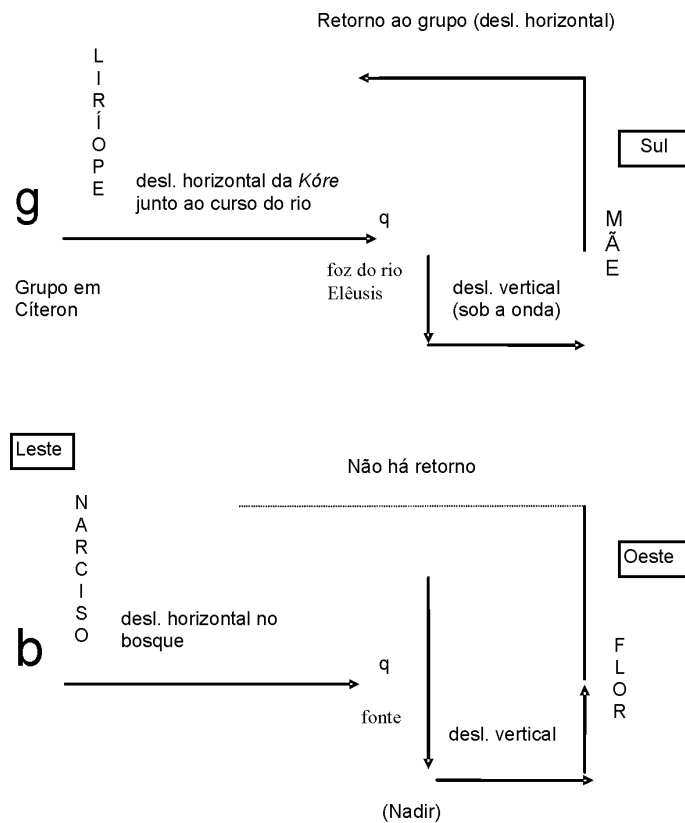
Tanto Hermes quanto Héstia são divindades que presidem ao casamento. Héstia, como deusa tutelar de Hermes, e este, como companheiro de Charites, têm função na união dos sexos, no contrato entre as famílias.

É intrigante essa correlação entre o mito e o casamento, pois Narciso, ao se predispor à “troca” matrimonial, realiza-a não com o outro, mas consigo mesmo, e Eco, que deveria ser o elemento feminino que caminha até o homem fixo, não mais possui matéria, corpo para se apresentar junto a ele; ao contrário, é apenas uma voz que, respondendo a Narciso-Homem, faz que ele se fixe ainda mais no Narciso-Imagem, criando assim uma tensão impossível de ser resolvida, a não ser com um movimento drástico de ruptura.

Narciso suicida-se; adquire novamente sua liberdade, sua relação com Hermes, um deus que também é responsável pela condução das almas dos mortos para o Hades. Mas esse movimento é momentâneo, pois Narciso

retorna à estaticidade, não como homem, mas como flor. Coincidência, talvez, mas, segundo Haiganuch Sarian,⁴ Héstia foi inúmeras vezes re-presentada, em vasos gregos, com uma flor nas mãos.

Outro deslocamento importante no mito de Narciso é o efetuado por sua mãe, Liríope. Se o compararmos ao de Narciso, veremos que ambos apresentam uma base comum. Segundo Lavedan,⁵ a bela ninfa seguia o curso do rio Céfiso até sua foz quando foi por ele violada sob uma onda gigante, ou, como narra Ovídio, em uma de suas curvas.⁶



Como se pode ver pelos gráficos, ambos apresentam um deslocamento horizontal, seguido de um vertical e, mais importante ainda, a verticalidade do movimento é, na realidade, um “mergulho” nas águas.

O retorno desse movimento vertical é acompanhado de uma profunda mudança tanto em Liríope quanto em Narciso.

Tomando como base os artigos de Sílvia Maria S. Carvalho (1982:8) e Pierre Lévêque (1981a: 49), podemos pensar esses deslocamentos como uma relação de troca com a natureza.

O deslocamento de Narciso é, na verdade, a finalização daquele iniciado por Liríope; ambos completam um ciclo.

Segundo os autores acima citados, os caçadores-coletores, e também os povos de culturas arcaicas do Neolítico, como é o caso de Creta e Micenas, dividem o mundo em interior e exterior. O interior corresponde ao grupo, o exterior à natureza, é o mundo do outro por excelência e com ele estabelece uma relação de troca, de vida e de morte. É por isso que se acredita, nessas culturas, que as mulheres raptadas, violadas ou mortas por povos vizinhos retornaram à natureza, foram sacrificadas a ela.

Do mesmo modo que as mulheres, temos o sacrifício de crianças e idosos. As crianças são consideradas perigosas à comunidade.⁷ Na representação mítica dos caçadores-coletores, as mulheres, as crianças e os velhos sacrificados foram entregues aos animais, havendo, portanto, um reequilíbrio da natureza.

Nesse universo de troca constante com a natureza, verificamos que, muitas vezes, a morte sacrificial, no caso das mulheres, é substituída, no mito, por favores sexuais “prestados à natureza”. Ainda segundo Lévêque, não está muito longe do real pensar nas uniões sexuais entre uma mulher e um animal concatenando os dois mundos complementares: o dos animais selvagens e o dos homens. Isso permite compreender melhor as hierogâmias neolíticas da grande deusa-mãe com os cornudos, como a representada em Çatal Hüyük: para os caçadores-horticultores, o equilíbrio da vida repousa no intercâmbio entre duas atividades fundamentais, a caça e a cópula, que sustentam suas vidas.

Tomando esse universo como pano de fundo, podemos pensar no deslocamento de Liríope. A ninfa deixa seu grupo, afasta-se dele seguindo o curso do rio Céfiso⁸, fascinada por sua beleza, até chegar a seu ponto extremo – a foz. Aí ela é violada pelo deus sob uma onda gigante. Ao retornar à sua comunidade, leva consigo o fruto dessa união. Liríope é uma jovem “sacrificada” à natureza. Caso semelhante ocorria, nos rituais de incorporação política, na formação do Estado Inca. Uma jovem filha do curaca de uma localidade seguia o curso do Sol para desposar o “Sol”

(o Inca) e retornar para ser sacrificada, trazendo, devido a sua doação à natureza (ao “Sol” divinizado), um bem para a comunidade.⁹ Liríope também se doa à natureza: ela vai até o limite dos mundos, a foz do rio é a região onde terra, céu e mar se encontram. Sua relação com o deus sob a onda é uma morte simbólica, da qual ela retorna “metamorfoseada”: a *Kóre* original já não mais existe; é a Mãe que retorna ao grupo.

Pierre Lévêque (1981a: 65-6) informa-nos que, embora a tríade deusa-mãe, deusa-filha e jovem-deus apresente um desdobramento dos poderes femininos, esses poderes, em culturas mais arcaicas, podem ser fundidos num único ser, como por exemplo na estátua de Çatal Hüyük e nos documentos balcânicos, ocorrendo uma sobreposição dos dois papéis na mesma personagem.¹⁰

Liríope não é sacrificada ao retornar para junto de seu grupo, mas de sua união com o deus-rio deve advir algum bem à comunidade. Esse bem é Narciso, que, como sua mãe, deverá estabelecer uma troca com o outro – a natureza: ele é a criança que deve ser sacrificada, pois só assim o ciclo é finalizado.

Enquanto Liríope, em seu deslocamento horizontal, percorre o eixo Norte-Sul seguindo o curso do rio, Narciso percorre o eixo Leste-Oeste, guiado pelo Sol.

O Oeste é para os gregos a região do desconhecido, do não-civilizado, da natureza por excelência. É a Oeste que encontramos as colunas de Hércules, o jardim das Hespérides e uma das entradas para o reino de Hades. Narciso, em decorrência de seu nascimento, é um estranho à sua comunidade, embora tenha sido criado junto a ela; não é um deles, pois é filho da natureza e, dentro da perspectiva dos povos arcaicos, deve ser devolvido a ela. Se Narciso não foi sacrificado ao nascer, ele, de alguma forma, o será depois de adulto.

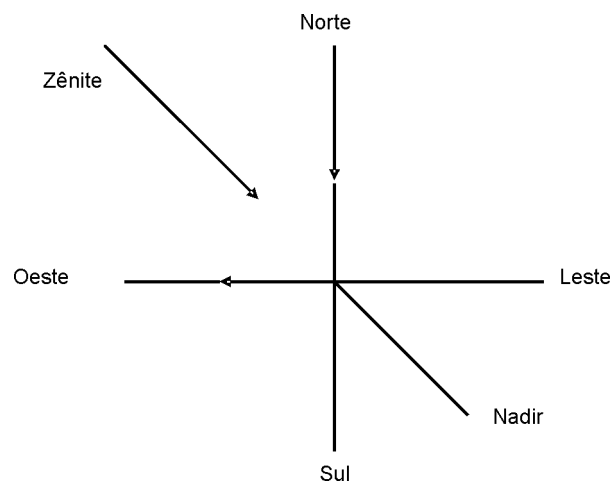
Observamos nesse mito que a comunidade não rejeita Narciso: ela o acolhe como um dos seus, mas a natureza irá tomá-lo de volta por si mesma.

Narciso é levado à fonte pela caça, pelo sol e pela sede. Ele deixa o seu grupo numa caçada, ao perseguir uma corça. Depois, já separado dos seus, o sol o leva a entrar no interior do bosque e a sede o leva até à fonte. Se, num primeiro momento, o caminho percorrido por Narciso é inóspito, de campos ínvios, ao chegar junto à fonte o espaço é muito agradável, acolhedor: coberto de grama fresca e circundado por árvores que não

deixam passar os raios do Sol. Como nos informa Assis Silva (1995:144), “esse movimento não é uma simples deslocação, um *uagere*, mas uma *seductio* que é, ao mesmo tempo, separação e sedução”.

Narciso é atraído pela fonte, pois esse é o seu lugar, ele faz parte dessa natureza intocada.

A segunda parte de seu deslocamento, como o de Liríope, é uma descida ao mundo ctônico, subaquático. Narciso fixa-se junto ao espelho d’água e estabelece uma relação entrópica, consigo mesmo. Ao estabelecer essa relação com o espelho d’água, a ligação com o cosmo é efetuada, pois Narciso une o Zênite (o alto) ao Nadir (o ctônico). Como na maioria das religiões arcaicas, os rituais buscam uma ligação entre todos os pontos cardeais. O deslocamento iniciado por Liríope é completado por Narciso e esse deslocamento é um símbolo da união do homem com o cosmo.



A relação estabelecida por Narciso só poderia ser consigo mesmo, pois ele, enquanto filho da natureza, era uma criança que deveria ter sido sacrificada ao nascer. Como adulto ele não poderá estabelecer nenhuma troca com os demais, pois isso lhe seria interdito.¹¹ Narciso tem de retornar para junto do mundo natural, ao qual pertence. De sua entrega ao outro surge a flor narciso, uma dádiva da natureza aos homens. Narciso não

retorna de seu “mergulho” para junto do grupo, mas este recebe de seu sacrifício uma flor que permite ao neófito entrar em contato com as demais divindades, pois o narciso é o elo, o mediador da ligação entre dois mundos: o dos homens e o dos deuses.

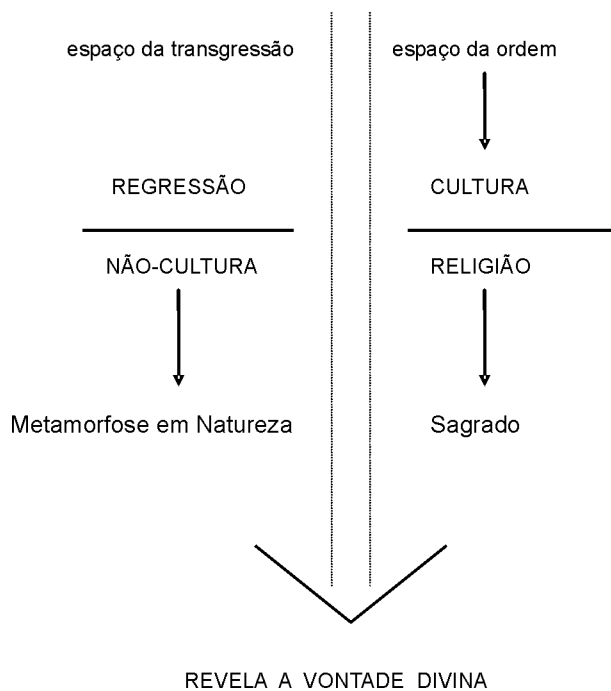
Com o surgimento da flor narciso termina o ciclo iniciado por Liríope, um ciclo vegetal, pois a ninfa é também uma flor. Nesse contexto, não podemos deixar de comentar a estreita relação existente entre esse ciclo vegetativo e o local de seu início, Elêusis. Ao que tudo indica, os mitos de Narciso e de Deméter fazem parte de um conjunto maior que pode estar associado aos cultos creto-micênicos da grande deusa-mãe, do qual derivaram.

As alterações sofridas durante esse período de tempo, do Neolítico até o Clássico, foram responsáveis, talvez, pela separação aparente dos relatos que nos chegaram como duas narrativas distintas e dissociadas. De qualquer modo, os pontos de contato existentes entre elas – como o rapto e a violação em local alagadiço, tanto de Liríope e Deméter quanto de Perséfone; os locais de culto mais arcaicos; a presença de espelhos d’água como fonte de revelação e conhecimento nos templos das grandes deusas e de Deméter¹² e a presença de Elêusis em ambos os mitos – confirmam as hipóteses levantadas por nós.

A espacialidade do mito de Narciso ainda nos leva a uma outra revelação: a ligação existente entre Eros e o homem. Tomando como base as considerações de Scarpi (1982: 213-5), vemos que o espaço pode ser dividido em dois grandes blocos: o espaço da transgressão e o espaço da ordem.

O *espaço da transgressão* é o não-cultural, é o espaço da regressão, da metamorfose em natureza. Já o *espaço da ordem* é o da cultura e da religião, é o espaço sagrado. Esses dois espaços, opostos e complementares, são uma revelação da vontade divina: no caso de Narciso, revela a vontade de Eros.¹³

JOGO DE ESPELHOS



Eros surge no mito de Narciso como deus organizador do espaço e ordenador das relações contratuais. Ao punir Narciso, ele manifesta o sagrado, possibilitando-nos ver no espaço percorrido pelo jovem uma hierofania fundadora do mundo – seria, sob certo aspecto, um ritual de passagem cuja base é o erotismo, a sexualidade.

Segundo Mircea Eliade (1981: *passim*), para o homem religioso o espaço não é homogêneo: está dividido em espaço sagrado e espaço não-sagrado. O *espaço sagrado* corresponde a um espaço forte, que marca o real, enquanto o *espaço não-sagrado* (profano) corresponde a um espaço amorfo, informe – não real, portanto.

Em Narciso temos a revelação de uma realidade absoluta por meio do espaço.

Como observou Assis Silva (1995: 67), Narciso sai de um espaço aberto (campos ínvios, sem caminhos) para um espaço fechado, o bos-

que, onde encontramos a fonte. Temos, assim, um deslocamento horizontal direcionado, que o leva de um lugar inóspito a um lugar “atraente”, o que, na verdade, não é um simples deslocamento, mas uma sedução.

Ainda seguindo os passos de Assis Silva, temos que Narciso é impedido pelo Sol, pela sede e pela caça para a fonte¹⁴, atraído por sua beleza, pelo amor ao belo e à aparência. E será em função de outra aparência que ele se fixará no local: a paixão por sua imagem. Como vemos, é por meio do erotismo que Narciso vai entrar em comunhão com o sagrado.

Num primeiro momento, temos Narciso/profano solto, sendo que o bosque é símbolo dessa não-sacralidade, e que pode ser caracterizado como espaço terrestre, iluminado, transpassável, quente, iluminado, enxuto – é o espaço informe da liberdade.

Nenhum mundo, entretanto, pode nascer no caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. Vale lembrar que há no homem uma necessidade básica de estabelecimento dos limites de seu mundo, ou seja, de fundá-lo. E é isso que ocorre com Narciso: através de Eros, ele vai criar seu cosmo.

O Narciso profano encontrava-se solto, sem um ponto fixo, perdido numa massa amorfa de uma infinidade de lugares mais ou menos neutros, até o momento em que entra em contato com Eros, com sua imagem; é a partir daí que teremos a fundação do mundo de Narciso, que ele irá estabelecer um centro, um ponto fixo.

Narciso, na fonte, encontra-se bloqueado, retido. A fonte é um espaço que se opõe ao bosque, pois é aquático, limitado, intranspassável (embora permeável), frio, translúcido e úmido – é o espaço da não-liberdade, da prisão. Desse modo, observamos que, num primeiro momento, tínhamos Narciso sem um ponto fixo, desconhecendo o amor e com uma inexistência do mundo – isto é, vive uma irrealidade. No segundo momento, quando conhece o amor, estabelece um ponto fixo, funda o mundo e passa a ter uma vida real.

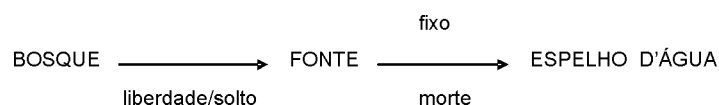
O espelho d’água e a visão determinam a passagem do primeiro momento para o segundo. A fonte é o limite, o limiar desses dois espaços (sagrado e profano), é o ponto de passagem de um modo de ser para o outro.

A fonte é a fronteira que distingue e opõe dois mundos, é o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam e onde pode ser efetuada a passagem do mundo profano para o sagrado¹⁵. E é o olhar que vai

possibilitar essa passagem. De acordo com Muniz Sodré (1990: 20-2), o amor é visão dividida, ou seja, o olhar é um caminho para a fusão com o outro, é uma forma de possuir e ser possuído. E, como já dissemos, é a sexualidade que irá criar o cosmo em Narciso.

A fonte não é só um veículo de passagem, mas também uma abertura para o contato com o mundo superior e as regiões infernais, um meio de comunicação com os deuses, os deuses do alto, pois que o céu também é refletido no espelho d'água junto com a imagem de Narciso. Ao mesmo tempo, o espelho d'água esconde as regiões infernais, as profundezas.

Observamos, assim, que o movimento que se configurava como uma horizontalidade passa a ser uma verticalidade que assume proporções ainda maiores quando Narciso mergulha na fonte em busca de sua imagem, como nos relata Tzetzes. Teríamos, desse modo, a constituição de um rito de passagem.



A água, segundo Eliade (1981: 288-90), é a representação do caos, quer dizer, a modalidade pré-formal da matéria cósmica – é o mundo da morte, de tudo que precede a vida e a segue. É um símbolo de poder, eficiência, fonte de vida e de fecundidade. A água é a substância primordial da qual todas as formas nascem e para a qual voltam por regressão ou cataclismo.

Narciso, enquanto profano, recusa os contratos humanos, ou seja, não aceita a vida religiosa e cultural de sua comunidade. Mas, quando mergulha em busca de sua imagem, estabelece uma mutação de seu regime ontológico.

Vemos, em Eliade (1955: 145-47), que o homem das sociedades primitivas não se considera “acabado” tal qual se encontra no nível natural da existência. Para se tornar homem propriamente dito, deve morrer para esta vida primeira (natural) e renascer para uma vida superior, que é ao mesmo tempo religiosa e cultural.

A iniciação consistiria, assim, numa experiência paradoxal, sobrenatural, de morte e ressurreição, ou segundo nascimento¹⁶. Percebemos, com isso, que o mito de Narciso obedece às etapas que compõem a iniciação, contém uma tripla revelação: a do erotismo, a do sagrado e a da morte. Essa tripla revelação deveria levar Narciso de um estado de não-saber a um estado de saber.

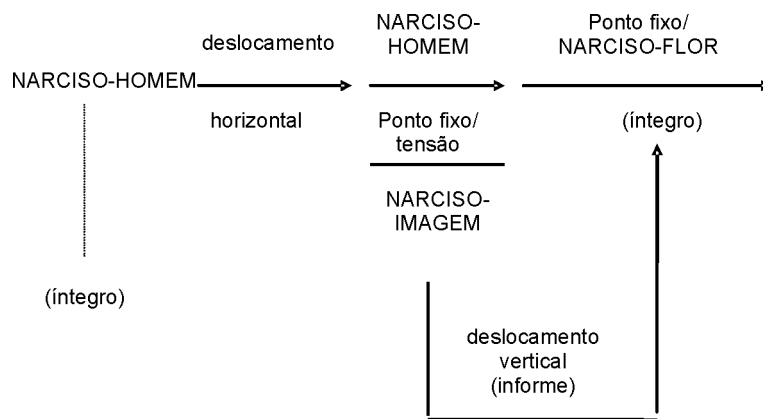
Nos quadros iniciáticos, o simbolismo do renascimento segue sempre o da morte. Considerando a hipótese de correlação do mito com os rituais de passagem, a passagem de Narciso pelo espelho d'água é uma passagem do virtual para o formal, da morte para a vida, pois o caos aquático que precedeu a criação simboliza, ao mesmo tempo, a regressão ao amorfo efetuada pela morte e o regresso à modalidade larvar da existência. Narciso desce para as regiões inferiores, regiões desconhecidas, sobre as quais se estabelece nosso cosmo. Como iniciado, reconhece que o verdadeiro mundo situa-se no meio, no centro, porque é aí que há a ruptura de nível, portanto, comunicação entre as três zonas cósmicas. E é esse equilíbrio estabelecido entre as três zonas que caracteriza o cosmo perfeito.

No final, sua metamorfose em flor expressará a manifestação do cosmo, a atualização da criação – o efeito de se estabelecer sobre as águas.

Vale ressaltar que as plantas concentram a fonte da vida, assim como a água é portadora de micro-organismos, e, portanto, a modalidade humana se encontraria nelas, em seu estado virtual, sob a forma de germes e sementes.

O real não é apenas o que perdura indefinidamente igual a si mesmo, mas também o que advém de formas orgânicas, cíclicas e que convergem para um mesmo fim. A vegetação apresenta-se como a manifestação da realidade vivente; e em decorrência disso, poderíamos dizer que Narciso-Flor se converte em hierofania, isto é, encarna e revela o sagrado.

Podemos, assim, estabelecer o deslocamento de Narciso como cíclico: Narciso-Homem parte de um deslocamento horizontal, momento em que o temos íntegro e bem-formado/belo; estabelece um ponto fixo ao se deparar com sua imagem, criando um momento de tensão entre Narciso-Homem e Narciso-Imagem, que culminará na verticalidade do movimento; é aí que encontramos Narciso informe, tocado por Eros; posteriormente, ele retorna, como Narciso-Flor, ao ponto fixo, horizontal, novamente íntegro/belo.



Assim, do ponto de vista formal, o mito possui todas as etapas do ritual iniciático, mas, no nível do significado, traduz uma manifestação divina – a vontade de Eros e a obrigação da comunidade de estabelecer contratos e relações de matrimônio claras, no próprio grupo ou com outros grupos. Pois a relação com o outro sem a mediação da cultura leva a um retorno à bestialidade, ao mundo natural – como o que ocorreu com o ciclo apresentado por Liríope e Narciso, que estabeleceram relações externas a seu grupo, mas de maneira não ordenada e sim natural, por isso temos a reintegração de Narciso à natureza.

Sempre em função de Eros, vemos que a experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade maior ao desejo, o que o leva a infringir um interdito, e essa infração fundará a angústia no sujeito. E será a sensibilidade religiosa que ligará estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia.¹⁷

Para Bataille, a morte e o sexo estão ligados à violência¹⁸; daí a necessidade da criação de interdições e regulamentos. O mundo profano configura-se como o mundo dos interditos e o mundo sagrado abre-se às transgressões limitadas. Sob esse aspecto, o mito de Narciso se configuraria como uma transgressão esperada, já que, de maneira fundamental, é o sagrado que é objeto de um interdito.

Narciso, antes de entrar no bosque, rejeita o erotismo e o sagrado (culto a Eros)¹⁹, pesando ainda sobre ele o vaticínio de Tirésias (um interdito), o de somente ter uma vida longa se não se conhecesse. Narciso

é seduzido pelo bosque, por sua beleza, por seu frescor, e, ao mesmo tempo, é consumido pela sede que a divindade lhe incute, sede que se transforma em sede erótica, desejo por aquilo que lhe era interdito – conhecer-se, ver-se. Narciso funda o sagrado ao desejar o interdito. Bataille nos informa que o desejo não recai sobre um objeto qualquer, mas sim sobre o objeto que é interdito, que é sagrado, e é a interdição que pesa sobre o objeto que conduz ao desejo. Essa criação paradoxal do valor de atração pelo interdito é um dos pontos principais do erotismo. No erotismo, o desejo excede a vida.

Realizar um desejo é morrer, é ceder ao excesso de violência contido no desejo. Observamos esse excesso de violência na passagem narrada por Ovídio, quando Narciso, à beira do lago, marca seu corpo com os punhos, tornando seu tronco branco em rosado, no auge de seu desejo.

Tomando a questão da temporalidade no mito de Narciso, temos:

– **Preteridade:** tempo que determina a não-unicidade, a não-plenitude de Narciso-Homem. Período em que o sagrado não foi instaurado e no qual ele se encontra dissociado de sua imagem, de seu duplo. É o tempo de deslocamento horizontal, no qual Narciso desconhece o desejo erótico. É o período do não-saber, do não-desejo, o período da não-vida; a preteridade também marca o tempo da metamorfose de Eco, em relação ao tempo de Narciso. É na preteridade de Narciso que Eco se desvanece em desejo por ele;

– **Presentidade:** momento de instauração do Uno, do pleno através de Eros. Fração de tempo em que Narciso se encontra com seu duplo/reflexo, tornando-se uno. Ao mesmo tempo adquire a possibilidade de se dividir (Narciso-Homem e Narciso-Imagem). Ao ser instaurada a crise divisora, a ambigüidade, passa de um estado de repouso a um estado de agitação violenta. Essa turbulência, essa agitação, atinge o ser inteiro (Homem e Imagem) e o atinge em sua continuidade. Se, segundo Bataille, a calma só retorna ao final da separação, quando encontramos dois seres distintos, em Narciso temos o oposto, pois, da calma dos dois seres divididos e sem conhecimento um do outro passa-se à agitação do conhecimento e posterior calma na união dos dois – a morte de Narciso. Seu mergulho no lago, ao contrário de estabelecer a troca esperada, o destrói. É o tempo da metamorfose e da instauração do sagrado, do culto de Eros e de seu poder criador e destruidor. Narciso funda o espaço da ordem, não para si, mas para sua comunidade;

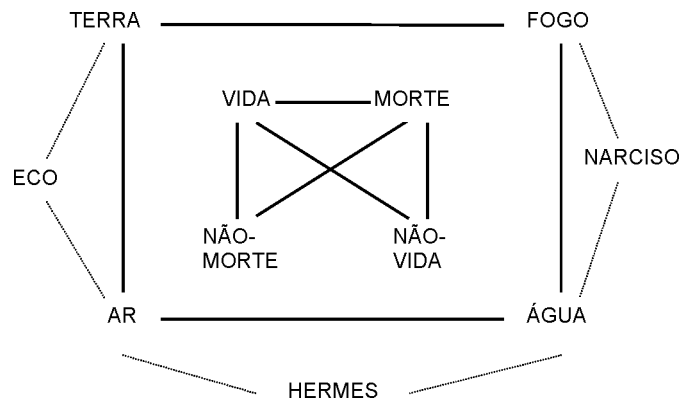
- **Futuridade:** tempo pós-metamorfose e de nova calma. Desaparecendo Narciso-Homem e Narciso-Imagem, surge Narciso-Flor, que irá marcar um novo ciclo, só que vegetal, sem saber, sem desejo. É nesse tempo que vida/morte/renascimento tornar-se-ão um contínuo, recuperando, no ciclo da flor narciso, os valores que estiveram presentes na vida, morte e metamorfose de Narciso-Homem, mas sem a possibilidade de violência, de desejo, de saber.

A fundação de um espaço sagrado para o grupo nos leva a uma associação do mito de Narciso ao de Hércules apresentado por Jourdain-Annequin (1989:32-48), pois, como Hércules, Narciso, ao ser “sacrificado”, purifica a natureza, tornando-a aberta ao homem, a quem estava fechada antes de sua morte.²⁰

Nesse sentido, podemos ver a morte de Narciso pelo derramamento de sangue como um símbolo do sacrifício devido à natureza, ou mesmo como o primeiro sacrifício que a terra-mãe e, portanto, as deusas-mães, exigem para que a terra produza e o homem possa extrair dela seu sustento.

Essa dicotomia vida/morte pode ser observada na alternância dos elementos fundamentais da natureza e dos personagens do mito.

Se retornarmos às análises feitas até o momento, poderemos organizar o seguinte quadro:



Analisando cada termo do quadrado apresentado, teríamos: a associação vida-terra por ser a terra o elemento associado ao espaço humano; a morte ao fogo, por ser Narciso impelido à morte pelo fogo do desejo que o queima incessantemente. A água está associada à não-vida, pois é o

elemento que precede e sucede a vida; o ar à não-morte, por ser esta um elemento neutro no mito.

A inclusão dos deuses Hermes e Héstia é possível nesse quadrado devido aos seus atributos e domínios²¹. Hermes e Héstia são um par de opostos complementares. Héstia preside o casamento, o lar e as Anfidromias²², que marcam a entrada de uma criança na vida da família. Encontra-se fixa no centro da terra; é a lareira para o sacrifício e é composta pelos dois elementos: terra e fogo. Quanto a Hermes, é o deus do movimento, aquele que conduz os homens ao Hades e de lá os restitui quando Zeus assim o ordena; está preso a um espaço que marca a não-vida e a não-morte; é associado a elementos móveis da natureza que estão presentes em seu mito, à água dos rios infernais e ao ar, que é seu caminho. A associação de Eco ao eixo da vida/não-morte – terra/ar se dá devido ao seu *status* de divindade; impossibilitada de morrer, é metamorfoseada em pedra, restando apenas sua voz (terra/ar). Narciso é ligado ao eixo morte/não-vida – fogo/água, pois a vida é desejo e se ele, antes da fonte, não possuía desejo, não possuía vida e, quando encontra seu objeto de desejo, é consumido pelo fogo da paixão que, somado à impossibilidade de realização desse desejo, o leva à morte efetiva nas águas da fonte. O elemento água está presente também no seu nascimento.

Assim como Hermes/Héstia, Eco e Narciso também formam um par de opostos complementares.

Dentro dos aspectos levantados nessas análises, podemos pensar em Narciso como o primeiro sacrifício feito às deusas-mãe, que levou ao estabelecimento dos rituais iniciáticos de seus neófitos. Nos sacrifícios feitos no altar de Héstia, a vítima deverá ser repartida igualmente e consumida pelos que comungam no altar da deusa. Pois, segundo Detienne (1991: 73), é ela que preside às misturas, à coalescência dos elementos separados, que em seu altar eram fundidos sob o calor do fogo. Se pensarmos na fonte de Narciso como um símile da lareira, vemos que Narciso é reunido a seu reflexo, tornando-se uno sob o fogo do desejo e, como no procedimento das vítimas sacrificiais, ele baixa a cabeça como em sinal de assentimento, designando-se a si mesmo, por um movimento único, ligando todos os pontos cardeais e se tornando, assim, o elo entre homens e deuses.

ABSTRACT

This article analyses Narcissus's myth from the perspective of the characters space displacement and the way it can be seen as an initiatic ritual.

Key words: Narcissus; initiatic ritual; sacred/profane.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ASSIS SILVA, Ignácio. A metamorfose de Narciso. In: *Cruzeiro Semiótico* 9 (1988):1-28.
- ASSIS SILVA, Ignácio. *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Ed.UNESP, 1995.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre, LPM, 1987.
- BERTRAND, Denis. *L'espace et les sens - Germinal d'Emile Zola*. Paris : Hadès-Benjamins, 1985.
- CARVALHO, Sílvia Maria S. Contribution à une théorie anthropologique de la production de la pensée religieuse. In : *Dialogues d'histoire ancienne* 7 (1982) : 7-39.
- CONON. *Narrationes. Ptolomaei historiae*. Lipsiae : Altera,1802.
- DAREMBERG, M. M.-CH. & SAGLIO, E. D. M. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Paris : Hachette, 1887.
- CONON. *Narrationes. Scriptores poeticae historiae Graeci*. Brunsvigae : Antonius Westermann, 1803.
- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1955.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones. Morfologia y dinámica de lo sagrado*. Madrid: Cristiandad, 1981.
- ESTRABÃO. *Geografia*. Ambrosio Firmin Didot (ed.). Paris : Institute Frances Typographo, 1430.
- HADOT, Pierre. Le mythe de Narcisse et son interpretation par Plotin. In : *Nouvele Revue de Psychanalise* 13 (1986) : 81-108.
- JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette. De l'espace de la cité à l'espace

- symbolique - Heracles en Occident. In : *Dialogues d'histoire ancienne* 15 (1989) : 32-48.
- LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecque et romaine*. Paris : Hachette, 1931.
- LÉVÊQUE, Pierre. Contribution à une théorie historique de la production de la pensée religieuse dans les sociétés du Paléolithique et du Néolithique. In : *Dialogues d'histoire ancienne* 7 (1981) : 53-92.
- LÉVÊQUE, Pierre. La pensée des chasseurs archaïques. In : *Dialogues d'histoire ancienne* 7 (1981): 41-52.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC). Zürich, Artemis, 1990.
- MARQUETTI, Flávia Regina. *Perseguindo Narciso. Estudo da protofiguratividade no mito de Narciso*. Dissertação de Mestrado. UNESP – ARARAQUARA, 1998.
- MESLIN, Michel. *Significations rituelles et symboliques du miroir*. Paris : Université de Paris/Sorbonne, s.d., pp. 327-341. [cópia xerográfica sem referências completas]
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. de David G. Jardim Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- PALAZZI, Fernando. *Piccolo dizionario de mitologia e antichità classiche*. Milano: A. Mondadori, 1928.
- PAUSÂNIAS. *Description of Greece* IV.VIII-X. Trad. W. H. S. Jones. London: Loeb, 1955.
- SARIAN, Haiganuch. Verbete Héstia. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. V/I, pp. 407-412. Zürich, Artemis, 1990.
- SCARPI, Paolo. L'espace de la transgression et l'espace de l'ordre. Le trajet de la famille du mythe de Tiresus au mythe de Kélios. In : *Dialogues d'histoire ancienne* 8 (1982):213-225.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso*. São Paulo: Cortez, 1990.
- TZETZES, Ioannis. *Chiliades* I, 9-11. Lipsiae: Altera, 1803
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro/EDUSP, 1973.

NOTAS:

¹ Em Pausânias não temos tão nítida essa definição espacial, mas a presença de um deslocamento junto ao rio Donacon. O verbo usado por Pausânias para descrever esse deslocamento é φοιτᾶν, que quer dizer “ir e vir incessantemente”. Para Jourdain-Annequin (1989: 45-48), o ir e vir diante de um lá, que significa a morte, coloca Narciso no limite do mundo – num espaço marcado pelos três grandes medos do homem: a vida, a morte, o desconhecido. Essa fusão do espaço humano com o divino, ou desconhecido, inscreve o homem no cosmo que se cria, no espaço de um mundo mal-conhecido e de suas agonias.

² A expressão utilizada por Ovídio, segundo Assis Silva (1988: 134) é *agitat ceruos* = “tanger, empurrar”.

³ Cf. VERNANT (1973: 95-159).

⁴ Cf. SARIAN (1990 :407-412).

⁵ Lavedan (1931 : 697-699).

⁶ Há uma outra versão do mito em que Liríope, fascinada pela beleza do rio Céfiso, segue seu curso até à foz, mas ali quem a possui é Poseidon, e não Céfiso. O interessante dessa variação é a grande proximidade dessa narrativa com uma das narrativas dos amores de Deméter (ver MARQUETTI, F.R. *Perseguindo Narciso*, capítulo 4).

⁷ Sílvia Maria S. de Carvalho (*op. cit.*, pp. 9-12) informa-nos que as crianças consideradas perigosas à comunidade são geralmente os gêmeos e, no caso dos bororos, aquelas cujas mães tiveram sonhos maus imediatamente antes do parto. Narciso pode ser inscrito nessa “regra”, pois uma das versões oferecidas por Pausânias nos apresenta Narciso como irmão gêmeo de uma jovem em tudo semelhante a ele.

⁸ Este rio nasce junto ao monte Cíteron, Grécia central, entre a Beócia e Tebas. Sua foz situa-se em Elêusis, junto ao Mediterrâneo. Portanto, o deslocamento de Liríope vai do Norte para o Sul, com posterior retorno (cf. Palazzi, *Piccolo Dizionario de mitologia e antichità classiche*, p. 72, s.v. Cefíso).

⁹ Cf. Carvalho, *op. cit.*, pp. 30-31.

¹⁰ O surgimento da deusa-filha (virgem) corresponde à necessidade rigorosa do grupo de conservar as filhas disponíveis para a troca com outros grupos na área dos contratos matrimoniais (Cf. Lévéque, 1981a : 65-66).

¹¹ Poder-se-ia levantar a hipótese de que, se houvesse troca sexual, repetir-se-ia o que ocorreu com Édipo e outros heróis, que, salvos do sacrifício, trouxeram grandes males aos que os acolheram.

¹² Cf. Daremberg & Saglio (1887: 1021-1078).

¹³ Eros é o deus que pune Narciso segundo os textos mais arcaicos.

¹⁴ Segundo Eliade (1955 : 372-374), a escolha de um lugar sagrado não cabe ao homem, mas sim a uma manifestação da divindade, ou seja, ela indicaria ao homem por meio da presença de um animal consagrado a ela, ou de qualquer outro símbolo, o sítio que deve ser consagrado; o uso de animais selvagens ou domésticos é muito frequente para a determinação do espaço. Assim, Narciso, que persegue um animal selvagem, é levado por ele e pela sede, que a divindade lhe incute, para frente.

¹⁵ Segundo Meslin (s/d.: 328-333), no espelho d'água o mundo aparece como uma ilusão perigosa. O espelho seria uma armadilha, pois nele se encontra a verdadeira magia da visão, é ele que permite ver o que antes era invisível. Narciso, ao se debruçar na fonte, entra em contato com a perigosa ambivalência de tudo o que lhe era interdito pelo vaticínio de Tirésias.

¹⁶ Segundo Hadot (1986: 104), Narciso perde-se no elemento líquido, símbolo da matéria, o que o opõe à figura de Ulisses, que, escapando do elemento líquido, retorna à sua terra-mãe, fugindo, dessa maneira, aos sortilégios de Circe e Calipso. Hadot nos pergunta se Ulisses não seria um Narciso invertido. Acreditamos que sim, pois há outros pontos de contato nos dois mitos que podem servir de reflexão. Além da questão da fuga de Ulisses às duas deusas, que poderíamos relacionar o desprezo de Narciso ao amor de deusas e ninfas (Afrodite/Eco), há também a questão da descida ao reino dos mortos efetuada tanto por Ulisses quanto por Narciso, e como se dá o retorno de ambos. Ulisses desce ao reino dos mortos com instruções de Circe e lá seu futuro lhe é revelado por Tirésias. Ulisses retorna de sua descida aos infernos detentor de um saber e sob a mesma forma humana com que havia descido. Já Narciso, conhecedor do vaticínio de Tirésias, é levado ao reino dos mortos por sua imagem. No ímpeto de alcançá-la, desce ao Hades e, ao retornar, não o faz mais como homem, mas como flor, sem possibilidade de manifestar o possível saber adquirido. Se, como veremos, Narciso representa a iniciação frustrada, Ulisses seria o seu oposto, a imagem da iniciação bem sucedida.

¹⁷ Cf. Bataille (1987 : 63).

¹⁸ Aparentemente essa ligação simbólica remete a uma cosmovisão do mundo da caça, conforme assinalam Lévêque (1981a : 41-52) e Carvalho (1982).

¹⁹ Percebemos aqui uma certa similitude dos mitos de Hipólito e Narciso: ambos são castos e rejeitam Eros e Afrodite.

²⁰ Em todas as narrativas sobre Narciso, vemos a fonte ser descrita como intocada, uma região da qual nem homem, nem animal, se aproximou antes.

²¹ Tomaremos Hermes como representante das variações das divindades masculinas apresentadas nas diversas versões do mito; tanto Hermes quanto Eros ou os deuses cornudos das grandes deusas estão ligados a esses elementos. Igualmente, Héstia é a representação das deusas-mães e seus elementos.

²² As Anfidromias, como festa de introdução da criança no lar paterno, são a confirmação da vida dessa criança, já que a sua não-celebração significa a exposição da criança pelos pais. Ou seja, a criança é abandonada em lugar inóspito (bosque, floresta, mar) para que ali morra.

O CAPITÓLIO COMO REPRESENTAÇÃO DE ROMA EM TITO LÍVIO E TÁCITO.

Juliana Bastos Marques

RESUMO

Neste trabalho pretende-se analisar uma representação específica da cidade de Roma dentro da tradição historiográfica latina, que é o uso da imagem do Capitólio como símbolo do poder da Urbs, centro tanto físico como alegórico da capital. Em Tito Lívio, no livro I, os episódios que relatam a ocupação do Capitólio são importantes para a construção da imagem de Roma como cabeça do mundo - *imperii caputque rerum*. Sendo assim, o destino do Capitólio seria por extensão o destino do império. Tal representação aparece sob um paradoxo de inversão de valores em Tácito, nos *Anais* especialmente em Nero, e nas *Histórias* quando da destruição do Capitólio na guerra civil de 69 d.C., o que para ele representam o máximo ponto de decadência da moral romana.

Palavras-chave: Tito Lívio; Tácito; Capitólio; historiografia romana.

A idéia que deu origem a este texto partiu de um argumento apresentado nas primeiras páginas de *Livy's Written Rome*, de Mary Jaeger¹. Seu livro trata da cidade de Roma em Tito Lívio como representação física, espacial e temporal da história romana, e logo na introdução a autora esboça alguns argumentos sobre a importância do Capitólio como extensão simbólica da *urbs*: “*Rome is the center of the empire it rules, and the Capitoline, the fixed center of Roman religion and home of the gods who are the source of Rome's supremacy, is the center of Rome*”². As idéias de Jaeger são desenvolvidas ao longo do texto, mas os argumentos apresentados no início, embora com grande potencial de interpretação, não são completamente explorados. A primeira parte deste trabalho não deixa de ser portanto uma tentativa de desenvolver esses argumentos através de uma leitura atenta das conexões lógicas entre as passagens de Tito Lívio analisadas brevemente por Jaeger³. Entretanto, o que a autora deixa escapar, bem como outros estudiosos sobre Tito Lívio, é a conexão entre

a representação simbólica do Capitólio neste e a representação de Tácito⁴, pois que ambas são muito semelhantes na sua ênfase no papel do Capitólio como ponto nevrálgico de Roma – tanto físico quanto religioso. Ambos os autores são portanto pistas significativas para compreendermos o grande valor do Capitólio na construção da identidade romana⁵.

Em seu prefácio, Tito Lívio faz uma comparação entre *fabulae* e *monumenta*⁶, quando menciona os problemas inerentes à antiguidade dos fatos que narra sobre o início da história de Roma. As *fabulae* são caracterizadas como relatos imprecisos e portanto não confiáveis – representam a tradição oral, o que se fala. Mesmo que seu valor seja justificável para Tito Lívio como fonte para a construção da identidade e da grandeza da origem dos romanos, são, pelo seu próprio caráter legendário, não-históricas. Os monumentos, em contraste, são por excelência depositários da memória fidedigna da História, pois se prestam especialmente à contemplação e assim fornecem material para a lembrança dos grandes feitos do povo romano e dos *exempla* de seus cidadãos⁷. No decorrer do texto de Tito Lívio, os monumentos podem se apresentar de diversas formas, desde uma estátua ou um túmulo a um ponto geográfico qualquer, nem sempre construídos com o intuito de celebrar um fato, mas mesmo assim relembando indiretamente algum acontecimento memorável. Um bom exemplo disso, logo mesmo no livro I, é a rua em que Túlia mandou passar o carro por cima do cadáver do pai, Sêrvio Túlio – e que se tornou assim uma lembrança perene do crime, do caráter vil da sua perpetradora e, por extensão, do início da derrocada da monarquia⁸. Os *monumenta* também podem ser para Tito Lívio documentos escritos, na medida em que sua característica principal seja sua existência concreta e palpável, que permite portanto a observação e a reflexão do leitor/espectador.

O Capitólio é um dos mais recorrentes e certamente um dos principais dentre os *monumenta* em Tito Lívio. É o centro religioso da capital desde Rômulo, e por extensão, como veremos, torna-se também seu centro simbólico. Em diversos contextos é possível notar como os acontecimentos que se passam neste lugar são representativos da idéia de Roma como centro do império – e mesmo do mundo. Assim, o papel da colina como definidora da identidade do povo romano é construído através de sua função como lugar último da existência e duração da cidade. Tal idéia é exposta sobretudo entre a primeira pêntade e o começo da segunda, ou seja, nos livros I-VI, onde acompanhamos a narrativa do início da sua

ocupação e de seus primeiros templos até a invasão gaulesa e a destruição do resto da cidade. Neste último momento, os romanos se refugiam no Capitólio enquanto os gauleses destroem o resto de Roma, e, assim, só a colina fica intacta. Ela se torna então o ponto de referência da manutenção da velha Roma no surgimento da nova Roma, a partir do livro VI.

É logo no começo do livro I que Tito Lívio narra a ocupação do Capitólio, embora tenha sido não esta, mas o Palatino a primeira colina ocupada. No parágrafo 10, entre as hostilidades surgidas por conta do rapto das sabinas, Tito Lívio relata que Rômulo resolve depositar no Capitólio, como dádiva, os despojos de guerra de um dos chefes inimigos, dedicando ali um templo a Júpiter Ferétrio. Este templo, que é o primeiro de Roma, seria então usado para receber os despojos dos inimigos conquistados, de acordo com o desejo de Rômulo. Tal função raramente foi cumprida, pois, segundo nos diz Tito Lívio, não se pretendia obscurecer a memória do grande feito do primeiro rei, mas é sintomático notar que ela representa a idéia do destino de Roma como cidade guerreira, expansionista e conquistadora. Assim, temos que o primeiro centro religioso da *Urbs* foi também criado com uma função militar.

É importante notar que essa vitória de Rômulo é exatamente o primeiro triunfo militar de toda a história de Roma: após fundar a cidade e convocar homens para habitá-la, Rômulo promove o rapto das sabinas e só daí surgirão os primeiros inimigos. Na verdade, estes não serão sequer os sabinos, mas sim os seus aliados ceninenses, que Tito Lívio caracteriza como fracos⁹. Mesmo assim, Rômulo valoriza o significado dessa primeira conquista com a fundação do templo de Júpiter – e é nesse sentido que devemos entender o porquê do ritual de colher os despojos opimos não ter sido continuado com frequência, para que não fosse banalizado¹⁰.

Mesmo pela omissão na narrativa, Tito Lívio valoriza a importância do Capitólio como símbolo último da romanidade¹¹. Depois dessas batalhas contra os sabinos e seus aliados, Rômulo faz um tratado de paz com o rei dos sabinos, Tito Tácio: “Fez-se silêncio e todos pararam repentinamente, e então os chefes avançaram para fazer um tratado. Não apenas fizeram a paz como também fundiram as duas cidades em uma. Compartilharam o reinado, e todo o comando seria dado a Roma.”¹² O evento em Tito Lívio não chega a ter mais detalhes, mas é importante cotejar a passagem com Dionísio de Halicarnasso para vermos como é significativa a omissão de Tito Lívio sobre o resto do episódio. Dionísio de Halicarnasso

relata mais detalhes¹³, afirmando que Tito Tácio teria ocupado o Capitólio e o Quirinal, e Rômulo o Palatino e o Célio. Para Dionísio, os dois reis teriam reinado conjuntamente por cinco anos em Roma, drenando o pântano aos pés do Capitólio para erguer o Fórum e construindo diversos templos. Mesmo sem mencionar isso, Tito Lívio confirma que Tito Tácio construía e consagrara templos no Capitólio¹⁴, o que implica indiretamente na ocupação da colina. Dionísio cita Licínio Macer como sua fonte para seu relato sobre o reinado conjunto de Tito Tácio e Rômulo¹⁵, e sabemos que Tito Lívio também usou Macer como fonte. Isso demonstra como Tito Lívio fez de fato uma seleção e omitiu os detalhes presentes no texto de Dionísio de Halicarnasso. Isso significa exatamente a importância do Capitólio como lugar essencial para a afirmação da identidade romana, tanto física quanto simbolicamente: é importante valorizar a figura de Rômulo como construtor das fundações de Roma, e não de um rei estrangeiro. Assim, ele refaz a tradição e a consolida de acordo com seus objetivos¹⁶.

Logo após, no fim do primeiro livro, Tito Lívio narra a construção do Templo de Júpiter *Optimus Maximus* durante o reinado de Tarquínio, o Soberbo¹⁷, e temos aqui o trecho mais importante na caracterização do Capitólio como centro e representação de Roma. Dois eventos citados no trecho são fundamentais para anunciar o destino da cidade: em primeiro lugar, são removidos todos os santuários e altares de outros deuses que estavam no local onde será construído o templo – todos menos um. Segundo os auspícios, apenas o santuário do deus Término deveria permanecer – o que foi interpretado com sinal de que o império seria estável e duradouro. E, em segundo lugar, aparece a famosa referência à cabeça humana com o rosto intacto (*integra facies*) que teria sido encontrada no local, identificando portanto explicitamente o Capitólio com a cabeça do império e, por extensão, no decorrer do desenvolvimento de Roma, com a cabeça do mundo¹⁸.

A importância do Capitólio em Tito Lívio está associada à importância dos sentimentos de *fides* e *pietas*¹⁹ e da observância correta dos rituais religiosos. Se não é o caso de afirmarmos com certeza o quanto Tito Lívio acreditava na interferência dos deuses no mundo²⁰, certamente podemos constatar que para ele era fundamental que o respeito aos deuses fosse mantido, como prova dos laços do indivíduo com o Estado. Assim, a correta observância dos ritos no Capitólio passa a determinar o

sucesso ou o fracasso de alguma operação militar. É o que diz Camilo em seu discurso no final do livro V²¹, de volta à cidade reconquistada após a invasão gaulesa, e em seu objetivo de convencer os cidadãos a não abandonar Roma e emigrar para Veios. O ponto central de seu argumento é a necessidade de não abandonar os deuses da cidade, com a constatação de que a boa fortuna, presente divino, está em Roma – ele se refere novamente à cabeça encontrada no Capitólio. E Camilo afirma que foi justamente essa observância da religião que permitiu aos romanos, em última instância, vencer os gauleses, pois ao se refugiarem no Capitólio e manterem as celebrações aos deuses, foi-lhes permitido restituir sua cidade e sua glória.

Inversamente, a inobservância dos rituais no Capitólio pode determinar o fracasso e a derrota em uma batalha. Ou seja, a falta de *pietas* pode ser um desserviço catastrófico para o destino de Roma. Um bom exemplo disso é a atitude de Caio Flamínio antes da batalha do lago Trasímene, na Segunda Guerra Púnica²². Ao partir para a guerra, Caio Flamínio não realizou nenhum dos rituais religiosos que sua posição como cônsul exigia – em especial, não tinha ido ao Capitólio para exprimir publicamente seus votos. Portanto, ele partiria para a guerra sem os auspícios, e muitos maus presságios seguiriam suas atitudes. O resultado seria seguramente desastroso: a derrota dos romanos no lago Trasímene.

Tito Lívio, porém, deixa claro que a observância correta dos rituais não significa necessariamente a vitória. No livro XLV, quando trata da partida de Roma do cônsul Públio Licínio para a guerra contra o macedônio Perseu, ele faz uma digressão e comenta sobre o fascínio que o ritual do pronunciamento dos votos no Capitólio, antes de uma grande guerra, tem sobre a população²³. A vitória está nas mãos da fortuna, que pode favorecer tanto o romano quanto o adversário. A importância do ritual está portanto apenas na manutenção da *pietas*, pois a fortuna dos deuses é inconstante mas a obediência ao rito público é fundamental. Assim nos diz Tito Lívio no discurso do ex-cônsul Marco Servílio em favor do triunfo de Emílio Paulo, no último livro remanescente de suas histórias, o livro XL. Embora o texto apresente dificuldades, nota-se que o argumento de Marco Servílio retoma a importância de se seguir o ritual aos deuses no Capitólio, ainda mais porque se devem seguir os costumes dos antepassados: “Vossos ancestrais começaram todas as grandes iniciativas com os deuses e com eles as terminaram. O cônsul ou o pretor, quan-

do partem para a província e para a guerra, com seus lictores em pálios, pronunciam os votos no Capitólio: vencedor na guerra, também retorna em triunfo ao Capitólio, trazendo merecidos presentes aos mesmos deuses a quem fizera seus votos”²⁴.

Portanto, podemos ver que, para Tito Lívio, o Capitólio se apresenta como um símbolo do poder de Roma, e, por sua importância religiosa, é determinante para o destino da cidade e do império. Há uma associação inequívoca entre a existência e manutenção do Capitólio e o desenvolvimento de Roma no ciclo da primeira pênade, do surgimento do primeiro templo com Rômulo até a destruição e renascimento da cidade com Camilo após os gauleses. Depois disso, o Capitólio continua a se configurar como o centro de onde partem os movimentos de expansão militar romana, e para onde se retorna uma vez que a expansão tenha sido bem-sucedida. Sendo assim, podemos entender o Capitólio como representação última do papel de Roma para o mundo em Tito Lívio, já que o objetivo de sua obra é exatamente celebrar o desenvolvimento e a grandeza do império - a memória dos feitos do principal povo do mundo, “*rerum gestarum memoriae principis terrarum populi*”²⁵.

Em Tácito, vemos mais um outro exemplo da importância dada ao Capitólio como símbolo de Roma. Em sua obra, o Capitólio aparece em situações-chave que caracterizam certos momentos cruciais de uma espiral moralmente decadente do Principado. Sendo um dos objetivos de Tácito retratar a progressiva degeneração do caráter dos imperadores, individualmente, mas também em sua sucessão²⁶, o Capitólio aparece como local que simboliza a deturpação dos valores morais e religiosos, que antes definiriam o caráter da identidade romana, nas ações do imperador.

É sugestivo notar como isso acontece predominantemente em Nero. Mesmo com o problema das lacunas no texto, o levantamento das passagens que mencionam o Capitólio em Tácito evidencia uma desproporcionalidade entre a menção à colina e aos seus templos nos livros sobre Tibério e nos outros livros subsequentes. Na primeira hêxade²⁷, temos apenas duas menções passageiras, sem relação direta com a caracterização do imperador²⁸. Já em Cláudio há dois tipos de menções, as de caráter antiquário²⁹, indiretamente refletindo os interesses do imperador, e as que funcionam como prenúncio da inversão de valores e da tirania do tempo que viria³⁰. É nos livros sobre Nero que finalmente ocorre a inver-

são do papel solene do Capitólio, de representação da *pietas* e do caráter religioso dos triunfos militares. Existem oito menções ao Capitólio nos livros XIV e XV³¹, e todas têm algum tipo de conexão com as atitudes deturpadas do imperador. Em XIV, 13, Nero entra no Capitólio como conquistador, não por conta de alguma batalha, mas sim em uma espécie de triunfo sobre a morte de Agripina, apresentada por Nero como a eliminação de um grande risco para o Estado. Indeciso quanto à reação do senado e do povo em Roma, Nero é convencido pela sua corte a adentrar a cidade³² com a firme decisão de confirmar seu poder, agora finalmente livre da influência materna³³. Em XV, 18, erguem-se troféus e arcos no Capitólio pela vitória de Corbulão sobre os partos, mas Tácito aponta para o significado vazio dessas iniciativas: “[as homenagens] tinham sido votadas pelo senado enquanto a guerra ainda estava em curso, e agora não foram abandonadas – consultaram-se as aparências enquanto que a verdade era ignorada.”³⁴ Em XV, 71 e 74, inversões ainda mais explícitas: após a descoberta da conspiração de Pisão e por conta das diversas execuções que se seguiram, tanto Nero quanto os próprios parentes dos condenados se dirigiram ao Capitólio para fazer oferendas e agradecer pela salvação do imperador e pela punição aos insurgentes. Tácito mostra Roma (ou melhor, o Senado) imersa num clima de terror e de submissão onde as aparências deturpam o sentido da *fides* e da *pietas* familiar em busca da sobrevivência, num paradoxo moral de enunciação retórica típica do autor: “Mas enquanto isso a cidade estava cheia de funerais, e o Capitólio, de oferendas. Aqui pelo assassinato de um filho, ali pelo de um irmão, parente ou amigo.”³⁵ Nero vai também ao Capitólio consagrar a arma que seria utilizada no crime a Júpiter Vingador, sem que se notasse o evento como prenúncio do triunfo de outro “vingador”, Júlio Vindex³⁶.

Já nas *Histórias*, diversas menções ao Capitólio ocorrem no livro I, graças ao fato de que a conspiração dos partidários de Oto para assassinar Galba acontece entre a colina e o Fórum³⁷. Em boa parte, seriam referências quase incidentais, não fosse pela significância simbólica do local, como Tácito explicita em I, 40 ao narrar o avanço dos assassinos pela multidão até o local onde se encontrava Galba: “Tais homens não se amedrontavam nem pela visão do Capitólio, pela santidade dos templos que pairavam ao alto, nem pela lembrança dos imperadores passados ou que estavam por vir...”³⁸

É porém na guerra civil de 69 d.C. que o Capitólio é mencionado como símbolo máximo da destruição e decadência de Roma. Para Tácito, essa guerra civil é certamente a mais indigna de todas, pois, para ele, nenhum dos adversários – Galba, Oto ou Vitélio – é suficientemente digno para justificar a luta pelo poder. Lembremos ainda que Vespasiano, celebrado por Tácito nos trechos que nos restam das *Histórias*, está no Oriente, praticamente afastado de todo o processo, e não participa das lutas diretas em Roma contra os partidários de Vitélio.

No fim do livro III, os exércitos de Vitélio e de Vespasiano se enfrentam dentro da própria cidade de Roma. A cidade está imersa no caos, e Vitélio já não tem mais força política ou autoridade institucional alguma – logo ele será morto, de maneira indigna e degradante. Dentre os eventos que tornam toda essa situação o cúmulo da desordem para Tácito está a invasão e queima do templo de Júpiter *Optimus Maximus* pela turba incontrolável e alheia à importância simbólica do monumento. A carga dramática do texto representa o clímax da guerra civil:

... Então ardeu de portas fechadas o Capitólio, sem ser defendido ou saqueado.³⁹ Este foi o crime mais triste e mais vergonhoso que o Estado romano jamais sofreu. Sem inimigos externos, embora contássemos com o favor dos deuses na medida do que permitia nossa moral, mesmo assim o santuário de Júpiter *Optimus Maximus*, fundado sob os auspícios por nossos ancestrais como um símbolo do império, que nem Porsena, quando a cidade se rendeu a ele, nem os gauleses, quando a capturaram, puderam violar, foi destruído pela fúria dos imperadores. O Capitólio tinha sim ardido antes, na guerra civil, mas por crime privado. Agora, era publicamente assaltado, publicamente queimado, e por quais bélicas razões? Qual foi o preço pago por tal desastre? Enquanto lutamos por nossa pátria, ele esteve intacto. O rei Tarquínio Prisco o consagrou na guerra contra os sabinos, e lançou suas fundações mais para a esperança de uma grandeza futura do que pelos recursos, ainda modestos, do povo romano. Depois, Sêrvio Túlio o erigiu com a ajuda dos aliados, e depois Tarquínio, o Soberbo o complementou com o espólio dos inimigos na captura de Suessa Pomécia. Mas a glória da obra estava reservada para a liberdade: depois da expulsão dos reis, Horácio Pulvilo, no seu segundo consulado, a dedicou, e sua magnificência era tão grande que as riquezas adquiridas posteriormente pelo povo romano mais adornaram do que aumentaram seu esplendor. O templo foi reconstruído no mesmo lugar depois de um intervalo de quatrocentos e cinquenta anos, depois de ter sido incendiado durante o consulado de Lúcio Cipião e Caio Norbano. O vitorioso Sila se encarregou do trabalho, mas ainda não o dedicou: esta foi a única felicidade que lhe foi negada. O nome de Lúcio Catulo

[que dedicou o tempo em 69 a. C.] foi mantido entre todas as obras dos Césares, até os tempos de Vitélio. Eis o templo que estava agora sendo cremado.⁴⁰

O povo se acomodou para assistir os combatentes, como se estivessem nos jogos do circo, favorecendo com gritos e aplausos ora um lado, ora outro. Se um dos lados arrefecia, os soldados se escondendo em tabernas ou se refugiando em alguma casa, os que os perseguiam exigiam que eles fossem arrastados para fora e degolados, para que ganhassem a maior parte do butim; pois as tropas estavam ocupadas com o sangrento massacre, e o povo se ocupava assim dos espólios. Terríveis e distorcidos cenários eram vistos em toda a cidade: aqui, combates e ferimentos, ali, banhos e tabernas; ao mesmo tempo, sangue e pilhas de corpos, ao lado de prostitutas e seus clientes. Havia todo tipo de libertinagem de um ócio dissoluto, todos os crimes cometidos nas mais selvagens conquistas; em suma, o que faria um observador acreditar que a cidade estava em fúria e orgia ao mesmo tempo. Na verdade, houve épocas anteriores em que Roma esteve tomada pelos exércitos, duas vezes por Sila e uma quando Cina foi vitorioso, sem haver menor crueldade; mas agora existia uma indiferença desumana e não se diminuam as volúpias em momento algum: como se fosse mais um entretenimento, todos exultavam e se aproveitavam da situação, sem se importar com a vitória de qual lado, divertindo-se com a ruína pública.⁴¹

O parágrafo III, 72 é um obituário do Capitólio, escrito à maneira dos obituários de personagens importantes, pois ele é “morto” pelo confronto desordenado entre as forças flávias e vitelianas descrito no parágrafo anterior. Tácito retoma a história da construção do templo de Júpiter que encontramos em Tito Lívio e ressalta que, apesar de ter sido construído sob os reis, “a glória da obra estava reservada para a liberdade: depois da expulsão dos reis, Horácio Pulvilo, no seu segundo consulado, a dedicou, e sua magnificência era tão grande que as riquezas adquiridas posteriormente pelo povo romano mais adornaram do que aumentaram seu esplendor”⁴². A solenidade na descrição da “vida” do Capitólio contrasta com o paradoxo da destruição do símbolo máximo da cidade e do Império⁴³.

É importante destacar que no parágrafo anterior a descrição da tentativa de tomada do Capitólio é construída em um tom de grande intensidade dramática, sendo que especial atenção é dedicada para mostrar a utilização desonrosa e destruição dos símbolos máximos da grandeza ancestral de Roma: os portões do Capitólio, as estátuas, a “casa” de Rômulo, a rocha Tarpéia e as antigas águias de madeira que sustentavam o teto do templo. O maior absurdo da situação é exatamente o paradigma

total da decadência vista por Tácito, e assim ele o apresenta para justificar a importante afirmação que dá início ao obituário: “este foi o crime mais triste e mais vergonhoso que o Estado romano jamais sofreu”⁴⁴.

O colapso não se deveu a qualquer força externa⁴⁵, como antes havia ocorrido através de Porsena ou dos gauleses no começo da República, ou mesmo por algum ataque feito por *fraude privata*, como o ocorrido em 83 a.C. Nem mesmo os deuses interferem no desastre⁴⁶, pois sua causa é o ápice da degeneração do caráter dos indivíduos, ilustrado por uma sucessão fatal de imperadores totalmente incapazes e dissolutos - “*furore principum excindi*”, ou seja, o maior desastre da história romana se deveu única e exclusivamente às suas lideranças. O relato da construção e desenvolvimento do esplendor do Capitólio é outro elemento acentuador da magnitude dos dramáticos acontecimentos. Toda a situação, incluindo seu contraste com a glória antiga, é exageradamente sublinhada; este é enfim o ponto mais baixo a que se pode chegar, o colapso derradeiro.

A descrição é desoladora, e para isso Tácito acentua especialmente no parágrafo 83 as contradições e distorções da realidade, virada agora de cabeça para baixo. Não bastasse o ponto mais alto de violência e destruição, tal cúmulo da destruição do Capitólio se mistura com o outro cúmulo - da devassidão, licenciosidade e falta de controle dos desejos, como ele descreve posteriormente. A comparação com as guerras civis do passado revela a constância do caráter negativo humano, mas os tempos antigos contrastam com uma situação muito pior, quase inconcebível para Tácito, tamanho o paradoxo. O povo de Roma não se importa com suas instituições mais sagradas, o Capitólio, não se importa com o destino de sua cidade, não se envolve com nenhum dos dois lados da disputa e ainda por cima, absurdo dos absurdos, desfruta com extremo prazer das próprias desgraças. Este é um momento paradoxal nas *Histórias*. Estilisticamente, Tácito constrói um clímax poderoso que justificará o contraste com a restauração do império promovida pelos Flávios a partir do livro IV.

Assim como em Tito Lívio, a observância do ritual e a obediência à religião como fator de dedicação ao Estado aparecem em Tácito, só que de uma forma invertida. A ausência total de *fides* e *pietas* em Nero ou durante a guerra civil descaracteriza e enfraquece terrivelmente a grandeza romana, através da corrupção da moral individual e pelo desrespei-

to com o Estado e seu componente religioso - representados pelo Capitólio. Portanto, a forma como Tácito mostra isso passa, também, assim como em Tito Lívio, por colocar o Capitólio como ponto crucial representando a cidade e seu destino. Em um primeiro momento da história romana, através do que narra Tito Lívio, todo o avanço do poderio romano é garantido pelos deuses através da observância religiosa, pela qual a colina do Capitólio foi ocupada e o conjunto de seus templos construído. Mesmo ainda na República, o fracasso advém da falta de reconhecimento dessa importância. Tácito apresenta, através do *crescendo* narrativo, o cúmulo dessa inobservância pela deturpação de seu sentido e depois pela destruição do seu significado – destruição essa física, com o incêndio e os saques, e simbólica, pelo comportamento dos diversos grupos na *urbs*. Como consequência disso, talvez possamos então afirmar que essa idéia representa para Tácito a decadência última de Roma, ou ainda, da identidade que dá significado à idéia de Roma.

ABSTRACT

This article deals with a particular representation of Rome inside the tradition of Latin Historiography. Both Livy and Tacitus use the Capitoline Hill, being both the physical and allegorical center of the capital, as a symbol of the *Urbs* and its power. In Livy's Book I, the episodes mentioning the occupation of the Capitol are important as a means of constructing an image of Rome as world's head - *imperii caputque rerum*. Therefore, the destiny of the Capitoline Hill is representative of the whole Empire's future. This same image appears in Tacitus under the paradox of a reversal of values, with Nero in the *Annals* and with the destruction of the Capitol in the *Histories*, on the civil war of 69 AD, episodes which mean for Tacitus the highest level of decadence of Roman morals in its history.

Key words: Livy; Tacitus; Capitoline Hill; Roman Historiography.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- LIVY. *History of Rome*, 14 vols., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970.
- DIONYSIUS OF HALICARNASSUS. *The Roman Antiquities of Dionysius of Halicarnassus*, 7 vols., Cambridge, Mass./London, Harvard University Press, 1968.
- TACITUS. *Histories and Annals*, 4 vols., London, W. Heinemann, 1980.
- ASH, R. *Ordering Anarchy - Armies and Leaders in Tacitus' Histories*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- CHAPLIN, J. D. *Livy's Exemplary History*, New York, Oxford University Press, 2000.
- DAVIES, J. P. *Rome's Religious History – Livy, Tacitus and Ammianus On Their Gods*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- FELDHERR, A. *Spectacle and Society in Livy's History*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1998.
- GOODYEAR, F. R. D. *Tacitus*, Greece & Rome New Surveys in the Classics, 4, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- JAEGER, M. *Livy's Written Rome*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- LEVENE, D. S. *Religion in Livy*, Leiden, E. J. Brill, 1993.
- LIEBESCHUETZ, W. "The Religious Position of Livy's History", *Journal of Roman Studies*, 57, 1967, pp.45-55.
- LUCE, T. J. *Livy – The Composition of His History*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- McCULLOCH, H. Y., Jr. "The Historical Process and Theories of History in the *Annals* and *Histories* of Tacitus", in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II.33.4, 1991, pp. 2928-2948.
- MILES, G. B. *Livy: Reconstructing Early Rome*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1997.
- SAGE, M. M. "The Treatment in Tacitus of Roman Republican History and Antiquarian Matters", in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II.33.5, 1991, pp. 3385-3419.

SYME, R. *Tacitus*, 2 vol., Oxford, Oxford University Press, 1960.

ZÚÑIGA, J. T. “Apuntes para un estudio de la imagen del *princeps* en las *Historias* de Tácito”. In: *Noua Tellus*, 11. México, UNAM, 1993. pp. 119-144.

NOTAS

¹ JAEGER, M. *Livy's Written Rome*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.

² *Ibidem*, p. 3. O argumento se desenvolve até a página 7.

³ E também Feldherr (FELDHERR, A. *Spectacle and Society in Livy's History*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1998), que Jaeger pretende complementar: p. 5, nota 12.

⁴ A menção a Tácito, *Histórias* III, 71 na p. 67, nota 16 não faz essa aproximação.

⁵ Seguimos aqui portanto as tendências mais recentes na análise de Tito Lívio, que especialmente desde T. J. Luce (*Livy – The Composition of His History*, Princeton, Princeton University Press, 1977.) têm dado mais importância à interpretação específica de Tito Lívio da História Romana do que ao seu método de utilização das fontes (*Quellenforschung*).

⁶ Sobre os dois termos, ver MILES, G. B. *Livy: Reconstructing Early Rome*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1997, pp. 16-20 e WISEMAN, T. P. “Monuments and the Roman Annalists”, em MOXON, I. S., SMART, J. D. e WOODMAN, A. J. (eds.), *Past Perspectives: Studies in Greek and Roman Historical Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 87-100.

⁷ *Ab Urbe Condita*, prefácio: “(8) *sed haec et his similia utcumque animaduversa aut existimata erunt haud in magno equidem ponam discrimine...* (10) *hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre ac frugiferum, omnis te exempli documenta in illustri posita monumento intueri; inde tibi tuaeque rei publicae quod imitere capias, inde foedum inceptu foedum exitu quod vites.*” - “Mas essas e outras lendas parecidas, seja como forem encaradas ou julgadas, não as darei grande importância... Aquilo que é principalmente salutar e frutífero no conhecimento do passado é inspirar-se em todos os tipos de exemplos apresentados em importantes monumentos; é aí que se pode adotar o que imitar, para ti e para tua república, e o que evitar, por ser indigno na sua origem e no seu fim.” As traduções neste artigo foram feitas pela autora. Para o significado etimológico de *monumentum* como visão inspiradora, ver MILES, *op. cit.*, p. 17.

⁸ I. 48.

⁹ I. 10.4: “*sed effuse uastantibus fit obuius cum exercitu Romulus leuique certamine docet uanam sine uiribus iram esse*” – “Mas enquanto [os ceninenses] devastavam o que encontravam pelo caminho, Rômulo marchou contra eles com seu exército e os ensinou que a ira é inútil sem a força”.

¹⁰ As outras duas únicas instâncias em Tito Lívio foram a vitória de Cosso sobre Tolúnio,

rei de Veios (IV.20 – umas das poucas passagens onde Augusto é citado) e a de Marco Cláudio Marcelo sobre Viridomaro, rei dos gauleses insúbios (*Periochae*, XX.11 – cf. Propércio, IV.10).

¹¹ Agradeço imensamente ao colega e amigo Luís Ernesto Barnabé (UNESP/Assis) por ter me apontado a questão em Dionísio de Halicarnasso.

¹² I. 13.4: “*silentium et repentina fit quies; inde ad foedus faciendum duces prodeunt. nec pacem modo sed ciuitatem unam ex duabus faciunt. regnum consociant: imperium omne conferunt Roman.*”

¹³ *Antiquidades Romanas*, II, 50.

¹⁴ I. 55.4: “*et ut libera a ceteris religionibus area esset tota Iouis templique eius quod inaedificaretur, exaugurare fana sacellaque statuit quae aliquod ibi, a Tatio rege primum in ipso discrimine aduersus Romulum pugnae uota, consecrata inaugurataque postea fuerant.*” – “E para liberar a área de outros cultos e reservá-la apenas a Júpiter e ao templo deste, que pretendia edificar, [Tarquínio] resolveu dessacralizar os templos e altares que ali estavam, os quais o rei Tácio havia primeiro prometido no meio da guerra contra Rômulo, e depois consagrado e inaugurado.”

¹⁵ *Antiquidades Romanas*, II, 52.

¹⁶ Tácito também parece confirmar a versão de Dionísio de Halicarnasso. Ver *Anais* XII, 24, onde ele afirma que o Capitólio, juntamente com o Fórum, foi integrado a Roma por Tito Tácio e não por Rômulo. Cf. também Plutarco, *Rômulo*, 16.

¹⁷ Também em I.55. Ver nota 14.

¹⁸ I.55.5-6: “*hoc perpetuitatis auspicio accepto, secutum aliud magnitudinem imperii portendens prodigium est: caput humanum integra facie aperientibus fundamenta templi dicitur apparuisse. quae uisa species haud per ambages arcem eam imperii caputque rerum fore portendebat; idque ita cecinere uates quique in urbe erant quosque ad eam rem consultandam ex Etruria acciuerant.*” – “Recebido este auspício sobre a perenidade do Estado [a necessidade de permanência do santuário do deus Término], um outro prodígio se seguiu, que anunciava a magnitude do império: dizem que uma cabeça humana com a face intacta foi encontrada enquanto se lançavam as fundações do templo. Isso anunciava, sem dúvida nenhuma, que aquele lugar estava destinado a ser a cidadela do império e a cabeça do mundo; assim profetizaram os vates, tanto os de Roma quanto os que foram convocados da Etrúria para interpretar o acontecimento”.

¹⁹ Para definições sobre estes dois conceitos, ver PEREIRA, M. H. R. *Estudos de História da Cultura Clássica. Volume II – Cultura Romana*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 332-342.

²⁰ Sobre o papel da religião em Tito Lívio, ver especialmente LEVENE, D. S. *Religion in Livy*, Leiden, E. J. Brill, 1993, LIEBESCHUETZ, W. “The Religious Position of Livy’s History”, *Journal of Roman Studies*, 57, 1967, 45-55 e DAVIES, J. P. *Rome’s Religious History – Livy, Tacitus and Ammianus On Their Gods*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

²¹ V.51-54.

²² XXI.63.

²³ XLV.39, citado em JAEGER, *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁴ XLV.39.10-11: “maiores uestri omnium magnarum rerum et principia exorsi a dis sunt et finem statuerunt. consul proficiscens praetorue paludatis lictoribus in prouinciam et ad bellum uota in Capitolio nuncupat: uictor perpetrato <bello> eodem in Capitolium triumphans ad eosdem deos, quibus uota nuncupauit, merita dona portans redit”.

²⁵ Prefácio, 1.

²⁶ Como procuramos demonstrar em MARQUES, J. B. *Tempo e temporalidade nas Histórias e nos Anais de Tácito*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH/USP, 2003.

²⁷ Segundo SYME, R. *Tacitus*, Oxford, Clarendon Press, 1958, esp. Cap. XXI, dividindo os *Anais* em três grupos de seis livros cada (I-VI – Tibério, VII-XII – Calígula e Cláudio, XIII-XVIII – Nero). A divisão é polêmica, como bem contesta GOODYEAR, F. R. D. *Tacitus, Greece & Rome New Surveys in the Classics*, 4, Oxford, Clarendon Press, 1970, mas para os argumentos aqui levantados a polêmica não inviabiliza o uso do termo, utilizado para dar maior clareza à divisão da narrativa entre os imperadores.

²⁸ *Anais*, III, 36 e VI, 12.

²⁹ XI, 23, mencionando a tomada de Roma pelos gauleses, e XII, 24, cf. nota 16.

³⁰ Em XII, 42, Agripina entra no Capitólio carregada numa liteira cerimonial, imitando os sacerdotes e arrogando-se tal prestígio. Em XII, 43 e 64, Tácito menciona prodígios agourentos ocorridos no Capitólio e em outras partes de Roma.

³¹ Mas nenhuma no que resta do livro XVI. Além das passagens analisadas adiante, temos XIV, 61 (o povo protesta contra o casamento de Nero e Popéia, clamando pela volta de Otávia), XV, 23 (votos pelo nascimento de Augusta, a filha de Nero), XV, 36 (Nero entra no templo de Vesta, sente medo e desiste de uma viagem ao Egito) e XV, 44 (votos pela reconstrução de Roma após o incêndio).

³² Ele estava em Nápoles – XIV, 10.

³³ XIV, 13.

³⁴ “*decreta ab senatu integro adhuc bello neque tum ommissa, dum aspectui consulitur sprete conscientia*”.

³⁵ XV, 71: “*sed compleri interim urbs funeribus, Capitoliam victimis; alius filio, fratre alius aut propinquo aut amico interfectis.*”

³⁶ O general que inicia uma rebelião contra Nero na Gália Lugdunense em 68 d. C. e, mesmo derrotado, inicia o processo de queda do imperador completado por Galba.

³⁷ *Histórias*, I, parágrafos 2, 33, 39, 40, 47, 71 e 86.

³⁸ “*nec illos Capitolii aspectus et imminentium templorum religio et priores et futuri principes terruere...*” Note-se a presença do monumento como inspirador, como vimos acima em Tito Lívio.

³⁹ III, 71. “*...sic Capitolium clausis foribus indefensum et indireptum conflagrauit.*”

⁴⁰ III, 72: “*id facinus post conditam urbem luctuosissimum foedissimumque rei publicae*

populi Romani accidit, nullo externo hoste, propitiis, si per mores nostros liceret, deis, sedem Iovis Optimi Maximi auspiciato a maioribus pignus imperii conditam, quam non Porsenna dedita urbe neque Galli capta temerare potuissent, furore principum excindi. arserat et ante Capitolium civili bello, sed fraude privata: nunc palam obsessum, palam incensum, quibus armorum causis? quo tantae cladis pretio tetit? pro patria bellavimus? voverat Tarquinius Priscus rex bello Sabino, ieceratque fundamenta spe magis futurae magnitudinis quam quo modicae adhuc populi Romani res sufficerent. mox Servius Tullius sociorum studio, dein Tarquinius Superbus capta Suessa Pometia hostium spoliis extruxere. sed gloria operis libertati reservata: pulsus regibus Horatius Pulvillus iterum consul dedicavit ea magnificentia quam immensae postea populi Romani opes ornarent potius quam augerent. isdem rursus vestigiis situm est, postquam interiecto quadringentorum quindecim annorum spatio L. Scipione C. Norbano consulibus lagraverat. curam victor Sulla suscepit, neque tamen dedicavit: hoc solum felicitati eius negatum. Lutatii Catuli nomen inter tanta Caesarum opera usque ad Vitellium mansit. ea tunc aedes cremabatur.”

⁴¹ III, 83: “aderat pugnantibus spectator populus, utque in ludicro certamine, hos, rursus illos clamore et plausu fovebat. quotiens pars altera inclinasset, abditos in tabernis aut si quam in domum perfugerant, erui iugularique expostulantes parte maiore praedae potiebantur: nam milite ad sanguinem et caedis obverso spolia in vulgus cedebant. saeva ac deformis urbe tota facies: alibi proelia et vulnera, alibi balineae popinaeque; simul cruor et strues corporum, iuxta scorta et scortis similes; quantum in luxurioso otio libidinum, quidquid in acerbissima captivitate scelerum, prorsus ut eandem civitatem et furem crederes et lascivire. conflixerant (et) ante armati exercitus in urbe, bis Lucio Sulla, semel Cinna victoribus, nec tunc minus crudelitatis: nunc inhumana securitas et ne minimo quidem temporis voluptates intermissae: velut festis diebus id quoque gaudium accederet, exultabant, fruebantur, nulla partium cura, malis publicis laeti.”

⁴² “sed gloria operis libertati reservata: pulsus regibus Horatius Pulvillus iterum consul dedicavit ea magnificentia quam immensae postea populi Romani opes ornarent potius quam augerent”

⁴³ “In this all the various threads explored above [III, 72] come together. While the destruction of the temple is normally seen as just another sordid act of civil war, in religious terms it is one of the key moments of the entire account and the logical conclusion of the decline of the previous decades.” DAVIES, J. P. *Rome's Religious History – Livy, Tacitus and Ammianus On Their Gods*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 207.

⁴⁴ Nota 40.

⁴⁵ O paralelo com o obituário de Cremona (III, 34) também é evidente e intencional: “... in the same way that Cremona is untouched by foreign invasion and falls victim only to civil war.” SAGE, M. M., “The Treatment in Tacitus of Roman Republican History and Antiquarian Matters”, em *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II.33.5, 1991, p. 3398.

⁴⁶ Compare-se com a indiferença dos deuses para Tácito no prefácio das *Histórias*: I, 3.

CLIENTES E ESCRAVOS NA ROMA IMPERIAL – MARCIAL, IX. 92

Leni Ribeiro Leite

RESUMO

A partir de alguns poemas de Marcial, especialmente o poema IX.92, o artigo busca demonstrar como o autor representa a situação dos escravos na Roma Imperial, bem como de outros grupos sociais da época, tais como os clientes. Marcial tem como característica importante de sua obra o estabelecimento de uma moral rígida, de papéis sociais muito delimitados, e é a adequação ou não a estes papéis que, como buscaremos mostrar, motiva sua sátira ou seu louvor.

Palavras-chave: Marcial; clientelismo; escravos; Roma Imperial

Muito da permanência da obra de Marcial, poeta latino do século I d.C., deve-se aos poemas “de circunstância”, que são também pequenos instantâneos da vida cotidiana de Roma. A tais poemas, que compõem grande parte de sua obra, pode-se imputar o sucesso que Marcial alcançou nos séculos posteriores, como prova a grande quantidade de manuscritos e edições. Apreciados às vezes mais pelo seu valor como testemunho histórico do que pelo deleite estético, esses poemas legaram-nos uma visão muito particular das relações sociais de sua época, em especial da pequena aristocracia e de sua relação com os demais grupos sociais. Marcial tem espalhados por seus quinze livros de epigramas uma série de poemas em que escreve, ora pondo a si mesmo na condição de *cliens*, ora tendo como personagens clientes, patronos, escravos e libertos transitando pelas ruas apinhadas da cabeça urbana do Império.

A crítica, pouco generosa com Marcial, até o início do século XX parece não ter dado atenção ao que há de unificador na obra de um poeta visto como variado e inconsistente. De fato, quase toda a obra de Marcial apresenta uma perspectiva unificada e hierárquica da sociedade imperial como ela deveria ser. Este ideal inspira o poeta em seus elogios fúnebres, bem como serve de parâmetro a partir do qual o satírico julga e condena

os defeitos e falhas de seus contemporâneos. É um ponto de vista bastante pessoal de como a vida deve ser, matizado muitas vezes por valores epicuristas; uma vida vivida sob a proteção de amigos generosos, numa terna aceitação do *status quo*.

O patronato, imperial ou privado, em função de sua infiltração em diversas instâncias da vida romana, tem tamanha importância na obra de Marcial que é impossível falar desta sem dedicar atenção especial às figuras centrais envolvidas nos laços do patronato. Assim, elementos essenciais de sua poética, os clientes estão diretamente retratados em mais de 40 poemas: obrigados a pedir favores aos poderosos, buscando convites para jantar, indo à *salutatio* matinal, sujando sua toga e humilhando-se, enfim, em troca de algum dinheiro e outros benefícios. Os escravos, libertos ou não, também são elementos obrigatórios na paisagem, ainda que tenham ocupado o poeta com menos frequência. Neste trabalho buscaremos apresentar uma breve análise da visão de Marcial acerca do patronato e da aristocracia imperial de sua época, com base numa comparação das figuras do cliente e do escravo em sua obra.

Seguindo a definição já consagrada de Saller¹ (1989: 49; cf. também WALLACE-HADRILL, 1989: 65; PRIOR, 1982: *passim*), o patronato é, necessariamente, uma relação que envolve troca recíproca de bens e serviços. Normalmente o patrono tem controle de forças econômicas e políticas que podem beneficiar o cliente, como apoio e proteção. O cliente, por sua vez, oferece solidariedade, contribui para o prestígio de seu patrono, bem como presta assistência financeira em casos de necessidade imediata de capital, ou mesmo serviços diretos. Assim, o patronato deve ser uma relação interpessoal. Esta relação indivíduo-indivíduo, por sua vez, se expandia a ponto de abarcar sob a denominação indivíduo toda uma cidade, uma comunidade, o grupo de poderosos de uma província. Eis o caso, por exemplo, de Cícero, que, em algumas de suas cartas a Ático, reconhece-se patrono da Sicília e de Úlubras. Por fim, a relação patrono-cliente é sempre assimétrica, ou seja, o patronato une pessoas de condições sociais diferentes. Não por isso seria um acerto, entretanto, considerar que Dionísio de Halicarnasso, no primeiro capítulo de suas *Antiquitates Romanae*, espelha a verdade ao mostrar patronos como sinônimo de patrícios, e clientes como sinônimo de plebeus.

Na realidade, os estudos acerca da pobreza em Roma, e, portanto, de grande parcela da população plebéia, enfrentam as dificuldades cau-

sadas pela falta de documentação da época que trate do tema. Sabemos, no entanto, que havia níveis diferentes de acesso a recursos dentro da camada denominada simplesmente *plebs*. O estudo de Charles Whittaker (1992, principalmente pp. 238 e ss) acerca do assunto mostra que a elite romana identificava os pobres separando-os em dois tipos distintos: os pobres bons, ou pobres por circunstância, que não tinham dinheiro, mas que não eram detentores das mazelas comuns aos outros pobres; e os pobres maus, cuja condição refletia uma índole do espírito. Não pretendemos aqui discutir essa distinção e seus valores, mas nos é proveitoso observar que apenas os primeiros recebiam ajuda frumentária e eram objeto de certos tipos de benemerência. Os clientes certamente pertenciam a esta camada de pobres intermediários, ou pobres ditos respeitáveis, que tinham recursos para participar dos *collegia*, e que podiam votar, ou ofereciam algum benefício aos seus patronos.

Um dos ramos mais prolíficos da poesia de Marcial é o da censura ou elogio aos patronos. Em consonância com o esquema geral de sua poética, são numerosos os poemas endereçados aos patronos generosos, uma vez que, em troca dos presentes ou benefícios, um poeta deveria oferecer imortalidade através de menção na obra literária. No entanto, muitos também são os epigramas em que o comportamento dos patronos é severamente criticado, em especial em comparação aos patronos de épocas anteriores. A título de exemplo, citemos, entre os muitos, o XII.36, vv.6-10.

*Non es, crede mihi, bonus. Quid ergo?
Ut verum loquar, optimus malorum es.
Pisones Senecasque Memmiosque
Et Crispos mihi redde, sed priores:
Fies protinus ultimus bonorum.*

Creia-me, você não é bom. O que é, então?
Se eu falar a verdade, você é o melhor dos piores.
Traga-me de volta os Pisões e os Senecas e os Mêmios
E os Crispos, ou seus predecessores:
Você se torna, imediatamente, o último dos melhores.

O outro lado da moeda, no entanto, também está presente na obra de Marcial. Se ele chicoteia os patronos, sua censura também atinge seus colegas na clientela, mesmo colegas poetas (v. IX, 19) e, mais ironicamente, o próprio Marcial. A visão de sociedade apresentada pelo autor incorpo-

ra um código de conduta bastante consistente, aplicado de forma severa em suas críticas a vários tipos de comportamento social, como o servilismo de um patrono que é, ele mesmo, cliente de outro patrono.

Logo, o cliente em Marcial é um homem cheio de obrigações, mas também cheio de vetos a estes ou aqueles comportamentos. Uma prática abertamente criticada por Marcial é a busca por heranças, fenômeno comum na sociedade romana em virtude das funções peculiares dos arranjos testamentários. Assim, a *captatio* tornou-se prática comum, e cedo foi alvo dos satíricos, como o próprio Horácio (Sat. II, 5).

Outro tópico em que Marcial vocifera contra os clientes é a busca desenfreada por presença nos jantares. O exemplo clássico e melhor conhecido é *Selius*, cliente ávido por um convite para jantar que aparece nos poemas II.11; II.14; II.69. O provimento de comida foi uma forma inicial de apoio dado pelos patronos; esta tarefa foi logo convertida em uma soma em dinheiro, a *sportula*, que, se era um dever dos patronos, não devia por outro lado ser ostensivamente solicitada pelos clientes por uma questão de honra. Da mesma forma, uma vez convidado para um jantar, o cliente não deveria ser invejoso, guloso ou mostrar maus hábitos à mesa. O senso de o que é socialmente correto, especialmente no que concerne à posição social, está sempre em atividade na obra de Marcial.

Entretanto, ainda que haja tal observação em relação ao comportamento dos clientes, muito mais atenção é dada ao sofrimento e maus-tratos a que o cliente se sujeita. Ao invés da indignidade da *sportula*, Marcial ironicamente pede por um *salarium* no poema III.7. Chega a atribuir a si as atividades, por vezes indignas, realizadas pelos clientes: as caminhadas tediosas através de ruas apinhadas para a *salutatio* matinal; a necessidade de usar togas nem sempre de boa qualidade (III.46; XII, 18); acordar muito cedo; as longas esperas e constantes frustrações ao não encontrar o patrono; as “diversões” sempre cheias ou vulgares; os insultos; os deveres de servidão ao escoltar o patrono em seus negócios; atos que definem, enfim, uma escravidão virtual do cliente. Essa é a sua conclusão, quando chega, no poema IX. 92, a comparar Gaio, dono de escravos, mas cliente de patronos, a Côndilo, escravo.

*Quae mala sint domini, quae servi commoda, nescis
Condyle, qui servum te gemis esse diu.
Dat tibi securos vilis tegeticula somnos,
Pervigil in pluma Gaius ecce iacet.*

*Gaius a prima tremebundus luce salutat
Tot dominos, at tu, Condyle, nec dominum.
“Quod debes, Gai, redde” inquit Phoebus et illinc
Cinnamus: hoc dicit, Condyle, nemo tibi.
Tortorem metuis? Podagra cheragraque secatur
Gaius, et mallet uerbera mille pati.(...)*

Quais são os males de um senhor, quais as vantagens de um escravo,
Cândilo, você que se lamenta por ser escravo há tanto tempo, não sabe.
Um tapetinho barato lhe dá sonos tranqüilos,
Eis Gaio, deitado insone sobre um colchão de plumas.
Mal raiou o dia Gaio, trêmulo, saúda tantos senhores,
Enquanto você, Cândilo, não saúda nem o seu.
“Paga o que deve, Gaio”, diz Febo
E de lá diz também Cínamo. Ninguém diz isto a você, Cândilo.
Você teme o torturador? Gaio é acometido pela gota nas mãos e pés,
E preferiria suportar mil chibatadas.(...)

Chegamos aqui a uma das temáticas principais, talvez a mais importante, da obra de Marcial. Se sua verve satírica é a mais conhecida de sua obra, observemos que a sátira aqui é diferente daquele tipo em que um indivíduo qualquer é ironizado, por um defeito físico, por exemplo, tal como a famosa Thais, a caolha, ou a velha que perdeu os dentes – poemas de efeito satírico imediato, mas pontual, que parecem ter deleitado os romanos. A crítica mais contundente de Marcial se volta contra a injustiça de um comportamento moral ou social inadequado, que desregra o mundo, que subverte ou inverte os papéis, que atinge não um indivíduo, mas a ordem do mundo tal qual o poeta entende que deveria ser.

Cândilo é o exemplo perfeito do escravo indigno, que não compreende sua própria situação vantajosa, talvez mais do que seria justo. Gaius sofre não só mental como fisicamente os males que o ofício de cliente lhe traz: noites mal-dormidas, levantar-se cedo, fugir dos credores, doenças possivelmente causadas pelo frio e pelas longas caminhadas. Em comparação com esta situação sofrível, o comportamento de Cândilo, e pior, suas reclamações que não levam em conta o bem que possui, são insustentáveis para Marcial, e representam o que há de pior em inversão da ordem natural do mundo.

Um outro exemplo deste comportamento invertido e, portanto, perigoso e descabido é também o de um grupo que se localiza, na escada social, abaixo dos senadores e cavaleiros, superiores, e seus clientes, iguais a Marcial – um grupo que foi também alvo certo da pena do poeta. Em

Marcial, os libertos, os ex-escravos que, detentores de fortuna, “macaqueiam” os hábitos dos poderosos, usam de ares superiores e assumem privilégios que não lhes pertencem pelo nascimento ou mérito são exemplário perfeito de comportamento inadequado, e merecedores dos mais ácidos chistes. Tais criaturas, nos poemas de Marcial, não são capazes de esconder seu verdadeiro status inferior ao se comportar com vulgaridade pseudo-aristocrática e ostentação. No poema IX.73, por exemplo, um liberto sente-se dono de tudo que seu patrono possuía – o verbo usado pelo poeta para expressar seu sentimento em relação a tal absurdo é o indiscutível *indignor*. No poema IX.39, em que um liberto do próprio poeta tem a pretensão de dar-lhe ordens, “como se o jarro [de vinho] tivesse vindo de sua própria adega”. A ele também restam a indignação e a ordem para que pare com tal comportamento impróprio.²

Claramente, tais críticas aos comportamentos de escravos libertos, e por vezes de ainda escravos, são sinal da preocupação de Marcial com status e posição social, da forma como ele os compreende. Seu firme compromisso com a estrutura da sociedade romana, cujos ricos dependiam do trabalho escravo, se faz presente nos poemas em que ele satiriza os homens livres que se fazem escravizar por escravos em troca de favores sexuais, bem como naqueles em que os libertos ou escravos são severamente criticados por não saberem se comportar de acordo com o que deviam.

É possível encontrar, porém, poemas dedicados aos bons escravos, aqueles considerados pelo poeta como cumpridores de seus deveres e obrigações. Esses podem esperar como recompensa um tratamento justo, ou até indulgente, por parte de seus senhores. Marcial inclusive acusa as injustiças cometidas contra bons escravos, tal como no poema II.62, em que o poeta deseja que uma dama romana acabe careca, por ter agido violentamente contra uma escrava que lhe penteava os cabelos; ou no poema II.82, em que um *dominus* é acusado da mais injusta crueldade contra seu escravo.³ Mesmo os escravos que não lhe pertenciam, mas que a seus olhos agiam de forma adequada, os “bons escravos” poderiam esperar, além de um enterro digno, um tocante lamento poético. Incluem-se aí os poemas aos seus próprios escravos Demetrius e Erotion (I.101 e V.34), sendo o último deles, uma homenagem pungente, um dos mais famosos epigramas de Marcial.

*Hanc tibi, Fronto pater, genetrix Flaccilla, puellam
oscula commendo deliciasque meas.
Parvula ne nigras horrescat Erotion umbras
Oraque Tartarei prodigiosa canis.
Impletura fuit sextae modo frigora brumae
Vixisset totidem ni minus illa dies.
Inter iam veteres ludat lasciva patronos
Et nomen blaeso garriat ore meum.
Mollia non rigidus caespes tegat ossa, nec illi,
Terra, gravis fueris: non fuit illa tibi.*

Para ti, pai Fronto, mãe Flacilla, recomendo essa menina,
Minha querida e meu amor.
A pequenina Erotion não deve temer as negras sombras
E as monstruosas bocas do cão do Tártaro.
Ela completaria as sextas brumas do inverno,
Não menos, se não tivesse vivido tão poucos dias.
Deixe-a agora brincar alegremente entre seus antigos senhores,
E, chilreando, chamar meu nome.
Que a grama que cobre seus ossos frágeis não seja dura;
Terra, não seja pesada sobre ela; ela não o era quando estava sobre você.

A obra poética de Marcial presta-se a documentar, sempre com a subjetividade característica de sua verve poética, diversos aspectos da sociedade romana. A situação do cliente, que foi aqui nosso tema, é vista pelo poeta como uma vergonhosa semi-escravidão imposta pelos patronos indignos de seu tempo. Por sua vez, o escravo, para Marcial elemento inerente e necessário à sociedade, tem, como todos os outros membros do corpo social, a obrigação de assumir um comportamento correto e respeitável. Os louros e glórias vão para os que sabem adequar-se a seu papel, e o chiste e a injúria restam aos que estão em desacordo com a sua moral.

ABSTRACT

Based on some of Martial's poems, especially the one numbered IX 92, this paper aims at demonstrating how the author represents the situation of the slaves in Imperial Rome, as well as of other social groups of the same time. Martial has as an important characteristic of his work the establishment of a rigid moral code, with strictly delimited social roles, and it is in evaluating how adequate to the role the person is that, as we intend to show, motivates the poet's mockery or praise.

Key words: Martial; clientelism; slaves; Imperial Rome.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARTIAL. *Epigrams*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1993. 3 vol.
- PRIOR, Richard. "Going around hungry: topography and poetics in Martial 2.14". *American Journal of Philology*, 117, I, Spring 1996: 121-141.
- SALLER, Richard. "Patronage and friendship in early Imperial Rome: drawing the distinction." In: WALLACE-HADRILL, Andrew (ed.). *Patronage in ancient society*. London: Routledge, 1989. pp.49-62
- _____. *Personal patronage under the early empire*. Cambridge: Cambridge University, 1982.
- SULLIVAN, J. P. *Martial: The Unexpected Classic*. Cambridge: Cambridge, 1991.
- WALLACE-HADRILL, Andrew. "Patronage in Roman society: from republic to empire". In: WALLACE-HADRILL, Andrew. (ed.) *Patronage in ancient society*. London: Routledge, 1989. pp.63-87
- WHITTAKER, Charles. "O pobre". In: GIARDINA, Andrea (dir). *O homem romano*. Lisboa: Presença, 1992. pp.223-246

NOTAS:

¹ Cumpre observar que, ainda que o trabalho de Saller tenha recebido críticas recentes, elas se dirigem especialmente ao posicionamento do autor quanto ao papel do imperador como centro absoluto da teia, para onde convergiriam todas as relações de poder da sociedade romana. Cremos que, ainda que possam ser feitas observações quanto à absolutização deste poder, bem como no que tange à tendência a desconsiderar o poder de outras forças sociais e econômicas que não o patronato, a definição de patronato como estabelecida por Saller parece explicar de forma satisfatória as relações que envolvem pessoas de diversos grupos sociais, documentadas em obras como a do próprio Marcial, de Plínio, o jovem, e algumas outras. Confirma-se também na referida obra de Saller as nuances alcançadas para o conceito de *amicitia*.

² Isso certamente não significa que não houvesse bons libertos, tais como Glaucias, merecedor de dois tocantes epitáfios nos poemas VI.28 e VI.29.

³ Cf. ainda, no mesmo tema, III.13, III.21, III.94.

UM OLHAR SOBRE A MAGIA NO EPODO V DE HORÁCIO

Paula Branco de Araujo Brauner

RESUMO

Nos Epodos, obra da juventude, Horácio lança uma luz realista a diversos aspectos da vida da era augustana. Escritos a partir de um desejo, não de reformar a sociedade, mas de dar vazão aos sentimentos pessoais de desprezo, desgosto, ou ressentimento, os Epodos ilustram o elemento passional do caráter de Horácio. No Epodo V, Canídia, uma perfumista napolitana, é apresentada como uma feiticeira que rapta uma criança para, através dela, praticar artes mágicas que a façam reconquistar o amante. Um verdadeiro drama se desenrola, então, sob nossos olhos: como o amante não retorna com as práticas iniciais, é preciso usar de métodos mais eficazes que prevêm a morte da criança para fazer de seus órgãos internos um filtro considerado invencível. A magia é aqui tratada como a linguagem dos marginais, provocadora dos deuses, desafiadora do divino e transgressora das leis naturais. Na Roma do século I a.C., esses procedimentos mágicos, embora difundidos, não eram bem aceitos e as pessoas que os praticavam, como a Canídia de Horácio, sofriam o desprezo da sociedade.

Palavras-chave: epodos; magia; Horácio.

Horácio (Quintus Horatius Flaccus), autor que viveu no século I a.C., foi, juntamente com Virgílio, talvez um dos maiores poetas da literatura latina. Esses dois amigos perpetuarão o momento de exaltação vivido pelo Império, produzirão versos admiráveis, eternizados pelo tempo e, através da magia de suas palavras, cumprirão importante papel na obra de renovação moral pretendida por Augusto e na criação de uma literatura mais perfeita em forma e estilo do que havia existido em qualquer tempo anterior.

Horácio é essencialmente o cantor das alegrias leves da vida, mas sua natureza mais profunda estava fortemente impulsionada pelo entusiasmo geral que louvava Augusto como salvador do mundo e também pelas

novas idéias e pela nova política que foram introduzidas para o restabelecimento do Império.

Os Epodos (ou *Iambi*, como os chamava o poeta), obra de sua juventude, foram escritos entre 41 e 30 a.C. e prendem-se tanto à poesia epigramática e satírica quanto à poesia lírica. O nome Epodo designa uma estrofe lírica composta de versos desiguais (um longo e um mais curto). Os versos são também chamados Iambos por causa de sua composição em dísticos, majoritariamente de natureza iâmbica.

A compilação é constituída de 17 peças e cada uma delas é a expressão de uma reação afetiva, violenta, irônica ou apaixonada. Algumas peças são báquicas ou eróticas, outras deixam entrever uma ironia ligeira, outras ainda são ataques pessoais.

O Epodo V é uma peça contra Canídia que, segundo os comentadores, era uma perfumista napolitana (...*ungido de um perfume tal que minhas mãos jamais fizeram melhor...*,v.59-60) chamada, na verdade, Gratídia. Esse Epodo nos descreve a morte de um menino provocada por três feitiças conduzidas por Canídia, cujo objetivo era trazer de volta ao amante que a abandonou. O pobre menino inicialmente suplica por sua vida, mas as bruxas se mantêm impassíveis e a cova onde ele será enterrado vivo vai sendo cavada. Os primeiros sortilégios se revelam inúteis para trazer de volta o amante de Canídia. O Epodo, que é muito longo, termina com as maldições da criança, que desiste de tentar apaziguar tais monstros.

Canídia é apresentada pelo poeta como verdadeira feitiçeira: nos Epodos V e XVII e na Sátira I,8. Deve-se mencionar que a crença na magia era, nessa época, bastante difundida e praticada até mesmo nos círculos mais refinados. Entretanto, em diversas épocas tentou-se estabelecer sanções bastante severas para o crime de feitiçaria - como Agripa, em 33 a.C, que expulsava da *Urbs* os que eram considerados feitiçeiros.

Para o comentador da edição de *Les Belles Lettres*, a peça parece uma fantasia macabra de Horácio e é praticamente certo que o autor inventou o crime de Canídia. Entretanto, é também certo que a peça é impactante e suscita diversos sentimentos em quem a lê.

O Epodo se inicia com as súplicas do menino, que não entende o que está prestes a acontecer:

Mas, ó todos os deuses que governam, no céu, as terras e a raça humana, o que significa esse tumulto? E o que significam esses olhares cruéis de todas vós cravados somente em mim? Por teus filhos, se Lucina alguma vez te

assistiu em um verdadeiro parto, por este vão ornamento de púrpura, por Júpiter, que haverá de desaprovar esses atos, eu te suplico, por que me miras como uma madrasta ou como uma fera atingida pelo ferro? (vv. 1-10)

Como se pode perceber nesse trecho, a criança não era escrava, era livre por nascimento, pois portava, como os magistrados, uma toga ornada por uma larga banda de púrpura (*toga praetexta*), indicando que sua pessoa, como a dos magistrados, era sagrada. Neste trecho inicial, o menino não percebeu ainda o que lhe vai acontecer e pensa ainda poder reverter a situação com súplicas e lamentos. Nos versos 15-24, Canídia é descrita com termos nada elogiosos, a preparar seus feitiços:

Canídia, desgrenhada, com os cabelos entrelaçados por pequenas víboras, ordena que figueiras selvagens arrancadas de sepulcros, ordena que ciprestes fúnebres, ovos untados com sangue de torpe sapo, plumas de coruja noturna e ervas vindas de Iolco e Ibéria, fértil em veneno e ossos retirados da goela de uma cadela esfomeada sejam queimados nos fogos mágicos da Cólquida

Nos versos 47-48, a feiticeira é descrita a partir de imagens repugnantes:

Então, a cruel Canídia, roendo, com dente preto, a unha não cortada do polegar...

Pode-se observar que os cemitérios forneciam a Canídia a matéria-prima para seus preparados mágicos. Esse material podia ser composto por animais, plantas e ervas mágicas ou objetos diversos. Segundo Massonneau (1934:110), “as feiticeiras empregavam tudo o que havia tocado de perto um cadáver”. Alguns animais são, por si próprios, funestos e desempenham na magia um papel importante, como os corvos e os lobos. Os pássaros da noite, corujas (v.20) e mochos são ligados aos mortos a aos funerais e parecem ter sido os mais considerados para a preparação de magias. Entre outros animais, podem ser citados a gralha, o sapo e a rã (v.19).

Dentre as plantas e ervas mágicas se destacam o loureiro e a oliveira - que serve para misturar as substâncias com as quais a feiticeira compõe seu filtro -, a figueira selvagem, o cipreste fúnebre (vv.17-18), as ervas encantadas e os sucos venenosos (vv.21-22). Os cachorros que vagam pelos cemitérios em busca de alimento também são bem-vindos na elaboração dos sortilégios (v. 23).

As companheiras de Canídia se empenham em ajudar na morte do menino:

Entretanto, Ságana, expedita, espargindo por toda casa as águas do Averno, provoca terror com seus cabelos eriçados à moda de ouriço marinho ou de javali perseguido. Véia, sem nenhum remorso, com dura enxada, gemendo pelo esforço, abria uma cova onde pudesse ser enterrado o menino, a morrer de fome diante do espetáculo da comida trocada duas ou três vezes no decorrer do dia infundável, com o rosto de fora, como a cabeça do nadador se eleva sobre as águas, para que, retirados, sua medula e seu fígado mirrado servissem como poção de amor. (vv.25-38)

Ságana se vale de outro recurso para a feitiçaria: a água do Averno. Segundo a crença, o Averno era um pântano da Campânia onde haveria uma entrada para os Infernos.

É interessante notar que uma das características das feiticeiras é o cabelo desgrenhado, no caso de Canídia, enlaçado por víboras; no caso de Ságana “erriçado como o de um ouriço marinho”. As três bruxas são insensíveis às súplicas e ao aspecto desamparado da criança: *Logo que o menino, em pé, desprovido de suas insígnias, com a boca trêmula, pronunciou estas queixas, com o corpo ainda impúbere, que poderia enterrecer até os corações ímpios dos trácios...*(vv.11-14). As três são representadas como mulheres de ação, utilizando-se o autor de palavras com carga semântica de trabalho e movimento: Ságana é *expedita* (v. 25), Véia abre a cova gemendo (*exhauriebat*, - se esgotava, escavava -v.31) e Canídia supervisiona tudo, dando as ordens (*iubet...iubet*, vv.17-18).

O menino, segundo o texto, morrerá de fome, dentro da cova, com a cabeça de fora, sem alcançar a comida sempre renovada pelas feiticeiras. É preciso que isso aconteça para que o filtro seja eficaz.

O nome do amante para quem se desencadeia todo o processo mágico é citado somente no v. 73. Canídia afirma, depois de verificar que seus venenos não têm poder e que o amante dorme calmamente:

Ó Varo, cabeça que muito haverá de chorar, voltarás para mim através de poções ainda não utilizadas e a tua mente, chamada pelos feitiços dos marsos não voltará a si. Vou preparar melhor e fazer penetrar em ti um filtro mais poderoso para o teu desprezo e o céu antes afundará no mar e a terra se estenderá acima dele do que tu deixes de arder com meu amor como o betume arde em negras chamas. (vv.73-82)

Nesse trecho, tem-se outro lugar-comum quando se trata de feiticeiras: a suposta capacidade que elas têm de influenciar nos fenômenos astronômicos, meteorológicos e físicos. À voz das bruxas, o céu se abaixa, o mar se ergue, o sol obscurece etc. Os poetas latinos, notadamente

Horácio, fazem numerosas alusões a esse perigo provocado, sobretudo, parece, pelos cantos mágicos dos sabinos e dos marsos.

Ao ouvir as palavras de Canídia, o menino deixa de acreditar em clemência e parte para a maldição das feiticeiras, terrível porque lançada por um inocente prestes a morrer:

Os vossos feitiços podem muito, mas não podem transformar a justiça e a injustiça, não podem mudar o retorno humano das coisas. Eu vos persegui-rei com minhas maldições. Além disso, quando eu tiver morrido por vossa ordem, aparecerei qual fúria noturna e, como sombra, atacarei vossos rostos com minhas unhas recurvadas – que este é o poder dos deuses Manes – e, sentado em vossos peitos oprimidos, vos tirarei o sono por meio do terror! De rua em rua, a turba, vos atingindo com pedras de um lado a outro, destruirá as bruxas imundas; depois, os lobos e os abutres do monte Esquilino hão de dispersar vossos corpos insepultos, e deste espetáculo meus pais, ah, sobreviventes a mim, não hão de ser privados.

O final da peça, marcado pelas maldições da criança condenada é impressionante porque, tendo sido o fato real ou não, causa grande emoção ao leitor.

De acordo com Massonneau (1934:86), “a magia amorosa em Roma era desconhecida até a época de Cícero” e, “para compor seus filtros, as feiticeiras faziam sacrifícios humanos, sobretudo de crianças”.

Virgílio, na VIII Bucólica, faz referência a encantamentos para trazer o amante de volta:

Traze água e circunda este altar com uma fita flexível e queima verbenas carnudas e incenso macho, para que eu tente com ritos mágicos desvairar a razão do meu amante.

Encantamentos meus, conduzi Dáfnis, conduzi-o da cidade a minha casa.
(Buc. VIII, vv. 64 - 68)

Cícero menciona, em seu discurso contra Vatínio, os sacrifícios humanos:

Tu tens o costume de te dizeres pitagórico e de cobrires com o nome de um grande sábio teus costumes ignóbeis e bárbaros. Dize-me, eu te peço, tu que te utilizas de ritos desconhecidos e ímpios, que tens por hábito evocar as almas dos Infernos e de apaziguar os deuses Manes com as entranhas de crianças, que perversão de espírito, que loucura te conduziu a desprezar os auspícios?

Na obra *La magie dans l'antiquité greco-romaine*, Friz Graf (p.51) menciona que “as leis romanas da época imperial previam sanções con-

tra os sacrifícios humanos das feiticeiras” que podiam ser a crucificação ou a morte pelas feras. A Lei Cornélia, de 81 a.C., tentava reprimir a magia e punia, com a pena capital, a morte ocasionada por feitiçaria. Essa lei só se ocupava dos venenos e não dos filtros amorosos como tal, pois, por si próprios, eles não continham nem dolo nem intenção de matar.

A utilização de filtros ou elixires amorosos perpassa a história da humanidade e é mencionada por autores das mais diversas épocas. Shakespeare, em *Sonho de uma noite de verão*, fala de um certo elixir à base de flores, denominado “poção de duende”, que condena Titânia, rainha das flores, a se enamorar da primeira pessoa que vê. Além disso, há na obra do bardo inglês muitas referências a plantas e ervas que permitem pensar que estava ele muito bem informado sobre seus poderes, reais ou místicos.

Machado de Assis, escritor brasileiro, em sua obra *Falenas*, menciona um filtro para buscar o amor de uma cortesã:

UMA ODE A ANACREONTE

(...)

Queres um bom remédio,
um filtro da Tessália, um bálsamo infalível?
Esquece empresas vãs, não tentes o impossível.
Prende o teu coração nos laços do Himeneu;
Casa-te; encontrarás amor no Gineceu.

Pretendeu-se, neste trabalho, demonstrar que as práticas mágicas, com intuito amoroso ou não, estão presentes em todos os tempos e civilizações, não variando muito em objetivos e métodos.

A magia, como arte de produzir efeitos contrários às leis da natureza ainda é um desafio aos deuses e, como tal, essencialmente ilícita, sempre suspeita e naturalmente caluniada.

ABSTRACT

The Epodes, Horace's youth work, bring to light a realistic view on several different life aspects from the Augustan age. Written from a wish, not to reform society, but to give vent to his personal feelings of disdain, displeasure or resentment, his Epodes illustrate the passionate side of Horace's character. In Epode V, Canidia, a neapolitan perfumer is portrayed as a witch who kidnaps a child to be used as a victim of magic

proceedings in order to get her lover back. A real drama unfolds under the reader's eyes: as the lover seems not to be touched by the initial spells, more effective methods - which can even predict the child's death to turn her organs into an invincible filter - must be used. Witchcraft is there portrayed negatively, as delinquents' tool, to provoke the gods, challenge the divine and transgress natural laws. Although widely spread in Rome in the I century b.C., magic proceedings reflected a far negative view and people who used them, like Horace's Canidia, had to face the scorn of society.

Key words: epodes; witchcraft; Horace.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. 3 Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.
- CARCOPINO, Jérôme. *Aspects mystiques de la Rome païenne*. Paris: L'Artisan du livre, 1942.
- CICERON. *Discours. Pour Sestius. Contre Vatinius* vol.14. Texte établi et trad. Par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1965
- ELIADE, M. *História das crenças e das religiões*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Maria Conceição Gambini. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 1990.
- GRAF, Fritz. *La magie dans l'antiquité. Gréco-romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- GRIMAL, Pierre. *La civilisation romaine*. Paris: Arthaud, 1974.
- HORACE. *Odes et épodes*. Texte établi et trad. Par. F. Villeneuve. 3éd. Paris: Les Belles Lettres, 1981.
- MASSONNEAU, Eliane. *La magie dans l'antiquité romaine*. Paris: Librairie du Recueil Sirey, 1934.
- MENDES, João Pedro. *Construção e arte nas Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Editora da UNB, 1985.





TESES E DISSERTAÇÕES APRESENTADAS AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS/UFRJ EM 2005

MESTRADO

OLIVEIRA, Luciene de Lima. *A guerra nas elegias de Tirteu*.

Banca examinadora: Nely Maria Pessanha (or.), Auto Lyra Teixeira (PPGLC-UFRJ) e Hime Gonçalves Muniz (UFRJ).

RIBEIRO, Tatiana Oliveira. *ÓLBOS: uma discussão axiológica nas Histórias de Heródoto*.

Banca examinadora: Nely Maria Pessanha (or.), Fernando Brandão (UNESP) e Henrique Cairus (PPGLC- UFRJ).

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

MOURA, Fernanda Messeder. *Análise tipológica do senex em Plauto: Periplectomenus (Miles gloriosus) e Lysidamus (Casina)*.

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

Banca examinadora: Alice da Silva Cunha (or.), Ana Lúcia Cerqueira (UFF) e Ana Thereza Basílio Vieira (PPGLC- UFRJ).

MADEIRA DE LEI, Raquel Lindenblatt. *O Emprego dos Tropos na Elegia Ovidiana Cum subit illius tristissima noctis imago*.

Banca examinadora: Édison Lourenço Molinari (or.), Vanda Santos Falseth (PPGLC-UFRJ) e Amós Coelho da Silva (UERJ)

GUEDES, José Mariano dos Santos. *A construção retórica no Pro Marcello de Cícero*.

Banca examinadora: Édison Lourenço Molinari (or.), Carlos Antonio Kalil Tannus (PPGLC-UFRJ) e Airto C. Montagner (UERJ)

DOCTORADO

OLIVEIRA, Roberto Arruda de. *A morte nas elegias propercianas*.

Banca examinadora: Alice da Silva Cunha (or.), Carlos Antonio Kalil Tannus (PPGLC-UFRJ), Mára Rodrigues Vieira (PPGLC-UFRJ), Ana Lúcia Cerqueira (UFF) e Vera Lúcia Montenegro Vieira (UniverCidade).



AUTORES

Christian Werner

Doutor em Letras Clássicas (USP)
Professor Doutor de Língua e Literatura Grega (USP)
crwerner@usp.br

Erika Werner

Mestre em Letras Clássicas (USP)
uenenum@hotmail.com

Fabiano de Lemos Britto

Mestre em Filosofia (UERJ)
Doutorando em Filosofia - Ética e Filosofia Política (UERJ)
fabianolemos@gmail.com

Flávia Regina Marquetti

Doutora em Estudos Literários (FCLAR-UNESP)
Pesquisadora do Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE) - (UNICAMP)
flaviarm@fclar.unesp.br

Glória Braga Onelley



Doutora em Letras Clássicas (UFRJ)
Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega (UFF)
gloriaonelley@aol.com

Juliana Bastos Marques

Mestre em História Econômica (USP)
Doutoranda em História Social (DH/FFLCH-USP)
jbastos@usp.br

Leni Ribeiro Leite

Mestre em Letras Clássicas (UFRJ)
Doutoranda em Letras Clássicas (UFRJ)
leni.ribeiro@terra.com.br





Paula Branco de Araujo Brauner

Doutora em Letras Clássicas (UFRJ)

Professora Adjunta de Língua e Literatura Latina (UFPEL)

pbrauner@terra.com.br

Sílvia Damasceno

Doutora em Letras Clássicas (UFRJ)

Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega (UFF)

silviad@predialnet.com.br



NORMAS EDITORAIS PARA ENVIO DE TRABALHOS:

Calíope, Presença Clássica recebe três tipos de trabalhos:

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

Os trabalhos devem vir acompanhados de:

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

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

Os trabalhos devem ser enviados em arquivos em disquete 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 disquete 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 maio de 2006.

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. Brigadeiro Trompowsky, s/no. — Ilha do Fundão
21941-590 — Rio de Janeiro — RJ
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br

SUBMISSIONS GUIDELINES

Calíope: Presença Clássica publishes original articles, ancient texts translations and book reviews on Classical Studies. The deadline for submissions for number 13 is May 30, 2005.

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 computer disk 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 disk 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. Brigadeiro Trompowsky, s/no. — Ilha do Fundão
21941-590 — Rio de Janeiro — RJ – Brazil.
<http://www.lettras.ufrj.br/pgclassicas>
pgclassicas@letras.ufrj.br



IMPRESSO SOBRE OFFSET 75 G/M² E
CARTÃO SUPER 6 250 G/M² NA GRÁFICA
STAMPPA EM FEVEREIRO DE 2006 PARA A
VIVEIROS DE CASTRO EDITORA LTDA.

