PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE M. GERAIS

VOL. 1

ENSAIOS DE LITERATURA E FILOLOGIA

JACYNTHO JOSÉ LINS BRANDÃO
JOHNNY JOSÉ MAFRA
RUBENS DOS SANTOS
OSCARINO DA SILVA IVO
R. C. ROMANELLI

BELO HORIZONTE
1978

PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE M. GERAIS

VOL. 1

ENSAIOS DE LITERATURA E FILOLOGIA

JACYNTHO JOSÉ LINS BRANDÃO
JOHNNY JOSÉ MAFRA
RUBENS DOS SANTOS
OSCARINO DA SILVA IVO
R. C. ROMANELLI

BELO HORIZONTE
1978

COLABORAM NESTE VOLUME OS SEGUINTES PROFESSORES INTEGRANTES DO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA FACULDADE DE LETRAS DA U.F.M.G.:

JACYNTHO JOSÉ LINS BRANDÃO, Professor de Língua Grega, no Curso de Graduação.

JOHNNY JOSÉ MAFRA, Professor de Língua e Literatura Latinas, no Curso de Graduação, e de Tradição Clássica, no Curso de Pós-Graduação.

OSCARINO DA SILVA IVO, Professor de Língua Latina, nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação.

RUBENS DOS SANTOS, Professor de Língua e Literatura Gregas, no Curso de Graduação.

RUBENS C. ROMANELLI, Professor de Língua Latina, no Curso de Graduação, e de Introdução à Lingüística Indo-Européia, no Curso de Pós-Graduação.

APRESENTAÇÃO

Talvez simples qüestão de estilo de época, ou decorrência do manuseio deliberado da opinião pública, o que é certo é que as chamadas "letras clássicas" têm perdido muito de seu antigo e esplendoroso prestígio.

Pode ter havido, como condicionadores do problema, erros metodológicos, deslizes didático-pedagógicos, mas o incremento do claro descrédito deu-se com a implantação da típica mentalidade consumística geradora de um posicionamento filosofista em que importante é "ter" e não, "ser".

Grécia e Roma plasmaram o mundo ocidental. Nossas instituições são suas instituições. O que não é greco-romano tem no mundo greco-romano sua fonte inspiradora ou dele retira forma e motivação.

Falamos latim e pensamos grego, mas para atender ao gosto do dia, sobrepondo o "homo faber" ao "homo sapiens", numa dicotomia indevida, soterramos a cultura.

Prefere-se investir em atividades que, em suma, propiciem rápido e acrescido retorno do capital.

Na Universidade Federal de Minas Gerais, o Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras tem, não obstante, conseguido significativos êxitos, levadas em conta as circunstâncias supra-referidas, com a capacidade de trabalho inteiramente ocupada em cursos opcionais e obrigatórios prestigiados por alunos de excelente qualidade.

No decorrer das atividades docentes, produziram-se algumas dissertações sobre temas clássicos.

Este primeiro número de Ensaios de Literatura e Filologia *apresenta algumas delas. Três sobre literatura, duas de filologia.*

Na primeira parte, o trabalho de Jacyntho José Lins Brandão — As Três Electras *— é um estudo comparativo do tratamento de um mesmo assunto pelos três maiores tragediógrafos gregos, mostrando-lhes as diferenças e coincidências.*

Em — A Lustração *—, Johnny José Mafra depreende implicitamente, principalmente de textos de Tibulo, a fundamentação literária da História Antiga.*

Rubens dos Santos ensaia, em Safo de Lesbos, *uma incursão nos domínios da primitiva lírica com base na controvertida poetisa lésbica.*

Na segunda parte, Oscarino da Silva Ivo em Introdução ao Estudo do Latim Vulgar, *apresenta valioso subsídio ao estudo da filologia românica, enquanto Rubens Costa Romanelli — "the last but not the least", com seu artigo* Etimologia da Palavra Romã, *deixa transparecer uma parcela do trabalho empreendido pelo autor na reformulação das etimologias dos vocábulos portugueses.*

Em números subseqüentes, de nossa estacada de defesa das letras gregas e latinas, pretendemos continuar a divulgar idéias, firmar posições, esclarecer preconceitos.

Considerar-nos-íamos profundamente lisonjeados se nosso modesto trabalho servisse de estímulo à produção de trabalhos de alto nível por parte dos demais departamentos desta Faculdade de Letras.

É verdade que o espetáculo hoje no mundo corre por conta das máquinas. Não podemos nos esquecer, no entanto, de que na programação do agir dos prodígios tecnológicos está sempre uma ideologia. De que o embasamento da ideologia é uma construção filosófica. De que as filosofias ocidentais se amarram umbelicalmente à Grécia antiga e à Roma dos Césares.

RUBENS DOS SANTOS

Chefe do Departamento de Letras Clássicas
da Faculdade de Letras da UFMG.

I - LITERATURA

ELECTRA:
três autores, três personalidades

JACYNTHO JOSÉ LINS BRANDÃO

Dentre as figuras legadas pela Grécia ao ocidente, Electra goza de grande popularidade, como Édipo, desde que Freud a tomou como um dos arquétipos de sua teoria psicanalítica. Ao lado do complexo de Édipo, masculino, estabelece o psicólogo a existência de um complexo de Electra — a preferência da filha pelo pai, a inveja da mãe, normal durante determinados períodos do desenvolvimento infantil, doentia se fixada.

Apesar de assim unidos na obra de Freud, os mitos de Édipo e Electra não têm em comum mais que a origem helênica e o fato de terem servido de matéria para os escritores gregos. O primeiro prender-se-ia ao ciclo tebano de lendas, enquanto o segundo pertence ao ciclo troiano. São duas famílias diferentes, carregando sua culpa hereditária. Com relação a Édipo, o *pecado original* teria sido cometido por seu pai, Laio, iniciador da pederastia entre os gregos. Já no caso de Electra, a série de crimes decorre

da culpa de Atreu, o assassino dos filhos do irmão — Tiestes. Quando Egisto mata Agamenão, está, por um lado, vingando os irmãos num descendente de Atreu. Para a vingança, conta com uma aliada — Clitemnestra — mulher de Agamenão, que tem, ela também, seus motivos de ódio: a morte da filha Ifigênia. Essa dupla desforra gera outro ciclo vindicativo, agora dos filhos de Agamenão — Orestes e Electra — contra mãe e padrasto, o qual, por sua vez, engendra mais outro, dessa vez envolvendo diretamente a justiça dos deuses, quando as Erínias (as Fúrias) perseguem Orestes por causa de seu ato sangüinário. É preciso a convocação do tribunal do Areópago, que se divide em dois partidos, meio a meio, contra e a favor do filho criminoso. Resta o voto da deusa protetora da cidade, que convocara o júri — Atena (o voto de Minerva). Esta decide-se pelo perdão e apazigua as Erínias, daí para a frente conhecidas como Eumênides (as Benévolas). O último entrecho do mito marca uma evolução — de um padrão cultural que admitia vinganças sucessivas, passa-se ao estabelecimento de um júri regular. Não mais a força, mas o reconhecimento do valor da palavra, da persuasão, que será das características mais peculiares do sistema político helênico. Em última análise, a fábula marcaria o nascimento da cidade grega.

Os mitos possuem uma abertura interpretativa muito ampla, justamente por falarem através de símbolos. Quanto mais inexplicáveis,

mais possibilidades de explicações. Não há, em rigor, um sentido que seja o único correto. Revelando seu semblante esfíngico, a narrativa mítica parece, por seu próprio caráter, desafiar — "decifra-me ou devoro-te". Daí os múltiplos sentidos, as inumeráveis teorias que se constroem a partir dessas histórias milenares, memória coletiva da civilização ocidental.

Não é nossa pretensão, aqui, analisar o mito, nem interpretá-lo. Interessa-nos enquanto tema de tragédia — tema inspirador dos três grandes autores áticos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. A cruenta história dos Atridas, ou melhor, o episódio dos filhos que vingam o pai, tirando a vida à mãe, é mesmo o único tratado por todos os três tragediógrafos, pelo menos considerando-se o corpus de suas obras até nós chegado. É pois oportunidade avantajada e singular de comparação. Do cotejo das três obras ressalta o caráter literário dos autores.

É o que tentaremos esboçar nas páginas seguintes, atendo-nos todavia, devido às proporções reduzidas do presente artigo, à análise da personalidade atraente e desconcertante de Electra. Uma personagem trágica por excelência, que guarda uma grandeza divina, ferozmente divina, numa natureza profundamente humana.

Eis a origem de sua grande tragédia, que se revela nas diversas peças.

O MITO

A fonte textual mais antiga do mito de Electra é a *Odisséia*.[1] Aí porém, não há referência ao matricídio de Orestes (sua vingança é dirigida apenas contra Egisto), nem se encontra alusão ao papel de sua irmã — sequer a sua existência, a menos que se queira identificá-la, como fazem alguns, com Laodice, filha de Agamenão. Da forma como aparece na epopéia homérica, supõe Paul Mazon[2] que o entrecho já represente a união de duas tradições mais remotas — a história de Egisto, o usurpador, de origem aqueomicênica; e a de Clitemnestra, assassina do próprio marido, narrativa de procecência dórica.

O matricídio — de Orestes — aparecia já nos poemas cíclicos *(Retorno, Cantos Cipríacos)* e no *Catálogo das Heroínas*, obra perdida de Hesíodo. Justifica-o a ordem do oráculo e a necessidade de vingança do pai morto. Também Estesícoro, na *Oresteia*, trata do mito, acrescentando outros pormenores.[3]

Píndaro seria o autor mais próximo dos trágicos a retomar os vetustos episódios, na *XI*ª *Pítica*. Seu poema precedeu em apenas 16 anos a trilogia de Ésquilo. Em 33 versos narra a his-

---

1. Cantos I, 29-43, 298-300; III, 194-200, 230-312; IV, 510-547; XI, 387-464; XXIV, 12-22; XXIV, 95-97.

2. MAZON, Paul, *in* ÉSQUILO. *Oresteia*.

3. Cf. PEREIRA, Maria Helena R. *Estudos de História da Cultura Clássica*.

tória do assassinato de Agamenão e da vingança do filho. Reproduzimos abaixo o trecho, em tradução francesa de Aimé Puech:

> "Oreste, tandis que son père était assassiné, fut dérobé aux mains violentes de Clytemnestre et sauvé d'un horrible piège par sa nourrice Arsinoé, alors que la fille de Priam le Dardanide, Cassandre, frappée par l'arain luisant, fut envoyée avec l'âme d'Agamemnon, sur la rive ténébreuse de l'Achéron, par cette femme impitoyable. Était-ce Iphigénie, egorgée sur les bords de l'Euripe, loin de sa patrie, qu'elle pleurait, quand elle conçut ce ressentiment atroce? ou bien, subjuguée par un autre amour, fut-elle égarée par ses nuits adultères? Ce crime est le plus affreux pour des jeunes épouses, et on ne saurait le dérober aux rumeurs que fait courir la langue d'autrui. Le peuple est médisant. La haute fortune provoque une jalousie digne d'elle, et dans l'ombre, le vilain gronde. Il mourut lui aussi, le héros, fils d'Atrée, quando il rentra, après si longtemps, dans l'illustre ville d'Amycles, et il fit périr avec lui la vierge prophètesse après avoir, à cause d'Hélène, incendié les palais Troyens et ruiné leur opulence. Oreste cependant porta sa jeune tête chez son vieil hôte, Strophios, qui habitait au pied du Parnasse. Arès fit attendre son oeuvre, mais avec lui, Oreste tua enfin sa mère et fit choir Égisthe dans son sang".[4]

Pelas informações encontradas nesse trecho de Píndaro, podemos constatar que a lenda, antes de ser transformada em tragédia, já estava desenvolvida em seus pontos principais. Não há

4. PÍNDARO, *Pythiques*, p. 159/60.

todavia referência a Electra. Assim, podemos colocá-la como personagem posta em relevo pelo drama. Robert Pignarre, entretanto, admite que também já deviam estar organizados, pela tradição, os episódios desencadeados com a volta de Orestes, homem feito, antes de Ésquilo compor sua trilogia. Seriam os seguintes os tópicos:

a) o sonho pressago de Clitemnestra;
b) as libações expiatórias enviadas pela rainha ao túmulo de Agamenão, através de Electra;
c) o encontro e o reconhecimento dos dois irmãos;
d) a morte de Egisto, sobre seu trono;
e) a morte de Clitemnestra.

A última façanha (a que corresponde o item *e*) aparece representada na pintura de um vaso, onde se vê Clitemnestra "correndo atrás de Orestes, a machadinha erguida, um grito tardio de Electra, e o lacônico Taltíbios, o amigo de Orestes, surgindo para parar o braço da criminosa, no momento em que ele vai se abater sobre a cabeça do filho, como no gesto antigo, tornado reflexo, e a velha criminosa atingida por sua vez".[5]

Apesar desse substrato mítico, é nos palcos áticos que se conformará finalmente a trama

5. PIGNARRE, Robert, *in Théatre de Sophocle*, p. 348 (tradução nossa).

e será posta à luz a heroína Electra, passando sucessivamente de personagem secundária a grande protagonista. Electra será mesmo o nome de duas das três tragédias (as de Sófocles e Eurípides). Será como "o mito de Electra" que a sangüinolenta história dos Atridas ficará daí para frente conhecida.[6]

A ELECTRA DE ÉSQUILO

Ésquilo dá forma aos diversos episódios que conformavam o mito dos Atridas, espalhados, como vimos, pelos poetas antigos e a ele contemporâneos, do mesmo modo que, certamente, também pela boca do povo. Cabe-lhe organizar esses dados num corpo harmonioso de três tragédias, como num concerto.

É neste autor que temos o desenvolvimento de toda história, contada em três peças — *Agamenão, Coéforas* e *Eumênides*. Na primeira são colocadas as causas principais das ações subseqüentes — a *hybris* desenfreada de Agamenão, ao se exceder no saque e destruição de Tróia; as glórias que se permitiu na volta, ao entrar

6. Os aspectos mais importantes do entrecho deveriam ser do conhecimento do público ateniense quando da apresentação, em 458 a.C., da obra de Ésquilo. Quanto às datas das apresentações das peças de Sófocles e Eurípides, discute-se muito, mas parece mais certo ter sido a deste posterior à daquele. Depois do sucesso alcançado por Ésquilo, o mito de Electra devia ser bastante conhecido dos freqüentadores do teatro. Interessar-lhes-ia, então, não a história em si, mas *como* se apresentava o antigo episódio. E, certamente, compararíam eles também a maneira como o fizeram os três autores.

em casa sobre um tapete de púrpura, honra só concedida aos deuses. Por outro lado, colocam-se as razões de Clitemnestra, desejosa de vingança pela morte da filha Ifigênia e mesmo enciumada da amante do marido — Cassandra. A essas juntam-se as de Egisto, que então vivia em companhia de Clitemnestra, além de ser o único filho de Tiestes a escapar do funesto banquete de Atreu. Vingava, assim, na pessoa de um descendente do tio, os irmãos mortos. Entra aí, com este último aspecto, um problema de hereditariedade do crime, que explicaria, em parte, a razão das constantes desgraças a se abaterem sobre a casa dos Atridas. O *Agamenão* termina com a promessa do advento de um vingador.

Nas *Coéforas*, cumpre-se a promessa. A peça mostra o momento exato da volta de Orestes, que deverá vingar a morte do pai. É também nesse momento que aparece a figura de sua irmã, Electra.

Primeiramente ela é a salvadora de Orestes.[7] Fora ela quem, nos tempos conturbados da morte do pai, enviara o irmão, ainda criança, para o estrangeiro, onde crescera e fora educado. No início da peça Electra é aquela que espera a volta do irmão, que se tornará seu defensor e justiceiro.

---

7. Lembramos que, segundo PÍNDARO, Orestes fora salvo pela nutriz.

Não ocupa ela, na *Oresteia,* um primeiro lugar. Está ausente quando a vingança se cumpre. Suas últimas palavras em cena aparecem no verso 504, isso numa composição de 1075 versos. Electra não participa dos planos, é Orestes quem simplesmente os expõe. Não é ela a promotora, a idealizadora da desforra. Apenas auxilia o irmão a se conscientizar do seu papel, em conjunto com o coro. Mas mesmo aí não se evidencia sua participação, equivalente à dos coreutas.

Ésquilo apresenta-nos em Electra uma certa submissão, bem diferente da revolta de que a vestirá Sófocles e da loucura que lhe emprestará Eurípides. Vêmo-la entrar em cena, acompanhada do coro, levando as libações que enviava Clitemnestra à tumba do marido, a fim de aplacar-lhe a cólera, revelada em sonhos. Electra sempre cumpre uma ordem da mãe, é-lhe submissa. O único problema que se põe é o do sacrilégio. Não se trata de um ódio pessoal e vingativo, mas de uma questão de ritual:

> "Direi que ao esposo amado trago os presentes de uma esposa amante, os presentes de minha mãe? "A menos que não empregue as palavras sagradas e lhe peça que se lembre de enviar àquela que lhe envia estas homenagens uma recompensa digna de seus crimes." (vv. 89 a 96)

Para se ter uma idéia, compare-se este episódio com o que aparece em Sófocles. Naquele é Crisotêmis, uma irmã de Electra, a encarregada

de levar as oferendas ao túmulo do pai. Crisotêmis é obediente à mãe, em oposição a Electra, que lhe tem ódio declarado. Ao saber das oferendas, diz esta última:

> "Querida irmã, não vás colocar essas oferendas sobre o túmulo. Tu não tens esse direito, é impiedade levar a nosso pai os dons expiratórios e as libações de sua inimiga." (vv. 431 ss.)

Ademais, em Ésquilo a heroína é muito indecisa. É o coro quem a auxilia. É o coro quem lhe sugere como contornar o problema das libações, pedindo por si mesma e pelo irmão. Electra parece mesmo esquecida de Orestes:

> "Coro — Lembra-te de Orestes, embora exilado.
> "Electra — Boa lembrança! incapaz que sou, abriste-me os olhos." (vv. 115-116)

Outra vez é posto o problema religioso, de ritual, ao indagar a Atrida finalmente ao coro:

> "E estes votos não serão contra a piedade dos deuses?" (v. 122)

Com a decisão, com a certeza que tem a própria Electra nas outras peças, certeza que faz dela a mola mestra da ação, o coro replica:

> "Por que seriam? paga-se o ódio com desgraças." (v. 123)

A importância do coro, pode-se ver, é grande no desenvolver da ação, no provocar ele mes-

mo esse desenrolar, enquanto a de Electra é pequena. Ela é quase, poderíamos dizer, uma coreuta, embora seja diminuída não só sua importância como personagem, mas a de todos os figurantes. O coro interfere em toda ação, permanecendo todo tempo em cena, exceto durante o curto prólogo, em que Orestes dirige sua oração aos deuses e faz sua oferta votiva na tumba do pai.

Electra tem, na peça de Ésquilo, um papel secundário. O verdadeiro protagonista é Orestes. Poderíamos ver nela uma deuteragonista.

Apesar disso, cabe a Ésquilo a grande inovação de fazer figurar Electra como personagem integrante da ação dramática. Embora eclipsada, está presente sobre a cena. Observamos como não há referência a ela nem em Homero, nem junto a Píndaro. Ésquilo principia a descoberta do valor trágico dessa figura feminina, que nas peças subseqüentes se afirmará como um dos grandes modelos de comportamento, como um dos possantes exemplos de caráter que nos legará o mundo grego.

Finalmente, cumpre ressaltar como o problema central da peça não é pessoal, humano, mas, muito mais que isso, religioso. O sentimento de profundo respeito perpassa toda a composição. Não se trata de simples vingança entre mortais. Seria antes a necessidade da consumação de uma Justiça superior o que impulsiona as personagens e os fatos:

"A decisão da Justiça visita
alguns logo, em pleno dia;
a outros, no meio da obscuridade,
espera tardiamente para afligir;
a alguns mais, nem a noite traz sanção." (vv. 61 a 65)

A ELECTRA DE SÓFOCLES

"Em vez de nos apresentar situações trágicas, Sófocles foca, de preferência, caracteres."[8]

É assim que a personalidade de Electra passa a dominar toda a cena. Sófocles é mesmo o primeiro a colocá-la como centro da peça — Eurípides o terá decerto seguido.

Essa importância dada à heroína aparece no próprio nome da tragédia, que agora é o dela mesma. Lembremo-nos de que a obra de Ésquilo se intitulava *Khoephóroi,* isto é, as "portadoras de libações" — título plural, correspondente a Electra mais as coreutas. A mudança[9] bem mostra a intenção do autor de destacar a filha de Agamenão, empalidecida no predecessor pela importância do coro.

Sófocles introduz no drama uma nova personagem, uma irmã de Electra — Crisotêmis. Tal recurso visaria a realçar, confrontando o

8. PEREIRA, Maria Helena R. *O. cit.,* p. 317.

9. Não quer o termo *mudança* indicar que SÓFOCLES se baseou em ÉSQUILO, embora seja provável que conhecesse a peça do antecessor.

caráter das duas, a personalidade da heroína. Crisotêmis, como a Electra de Ésquilo, é submissa à mãe. É ela quem leva ao túmulo do pai os dons expiatórios. Tem medo de reagir, desobedecendo Clitemnestra e Egisto. Electra é o inverso da irmã. O que em Ésquilo aparece numa só personagem, prejudicando a visão da heroína no plano considerado o mais importante — aquela que vinga o pai — Sófocles desdobra em duas e, num recurso bem próprio de sua arte, fá-las, enquanto opostas, complementares. Crisotêmis é um *double* de Electra, encarregada de fazer presente sobre a cena, em forma de diálogo, as dúvidas e conflitos que, se fossem de uma só personagem, ficariam apenas implícitos ou teriam de se valer do monólogo. A solução do mestre é, pois, essencialmente teatral.[10]

Um problema interessante a se colocar, quanto a Crisotêmis, é se teria sido criação de Sófocles. Com efeito, não aparece nos outros textos com esse nome. Sua memória fora preservada apenas pela tradição oral? Seja como for, a Sófocles se deve o grande achado de seu aproveitamento no jogo de forças que compõem o desenrolar do drama. O recurso (diríamos *barroco,* num sentido amplo) de opor contrários, para daí tirar o máximo em termos de tensão dramática. Um dialogismo que invade a própria personagem, se considerarmos que as dúvi-

10. O autor usa do mesmo recurso na *Antígona,* quando opõe ao caráter arrebatado da heroína o da irmã, Ismene.

das de Crisotêmis exteriorizam as próprias dúvidas de Electra.

Do confronto das duas, uma série de traços vão-se estabelecendo. Ressaltamos alguns:

a) Cris. — acomodação
Elec. — revolta

"Cris. — De nós duas, é você quem optou pela justiça, eu sei. Mas se quero preservar minha liberdade, é-me forçoso não contrariar nossos mestres." (vv. 338 ss.)

b) Cris. — mãe
Elec. — pai

"Elec. — É estranho que, nascida de um pai como foi o teu, o esqueças, para não pensar senão em tua mãe." (v. 341/2)

c) Cris. — razão
Elec. — loucura

"Elec. — Pois é necessário escolher entre o ser louca e o ter razão, sendo uma ingrata. (v. 345)

d) Cris. — palavras
Elec. — ação

"Elec. — Tu os odeias, é o que dizes? Belo ódio, só de palavras." (v. 357)

e) Cris. — temor
Elec. — destemor

"Cris. — Pode custar caro defender uma causa justa.

"Elec. — Eu não quero me guiar por tais princípios." (vv. 1042/43)

Electra é, na peça de Sófocles, aquela que age, não só espera resignadamente. O papel de vingador ainda é de Orestes, mas Electra já participa da ação, como auxiliar. Enquanto aquele tira a vida à rainha, no interior do palácio, esta vigia o exterior, para que Egisto, chegando, não atrapalhe os planos. Também com relação à morte deste, encarrega-se de preparar a situação, ainda no exterior. Apesar de não agir ela própria, no ato de matar, suas últimas palavras são também de ação (vv. 1484/1490 — note-se que a peça tem 1510 versos):

> "Mata-o depressa e abandona seu cadáver aos coveiros que ele merece..." (refere-se aos corvos e às raposas)

Seguramente é Electra quem detém o papel de protagonista na composição de Sófocles. Apesar de o ato central em si caber a Orestes, é a personalidade da irmã que domina a cena, pintada de modo magistral pelo tragediógrafo cujo maior talento é a pintura de caracteres.

A ELECTRA DE EURÍPIDES

Eurípides teria sido o último dos três tragediógrafos a tomar o mito de Electra como matéria. Por ser posterior aos outros dois, seu texto às vezes se reveste de um tom de paródia, e talvez nesse sentido já o entendesse o público.

Eurípides acentua mais ainda a sede de vingança que move a heroína, de uma forma até chocante, raiando à loucura. É ela mesma, em transportes de fúria vingativa, quem exclama:

> "Quero ver o sangue de minha mãe degolada" (v. 281)

Cabe a Electra planejar a vingança, encarregando do extermínio de Egisto o irmão e colaborando no da mãe.

> "Eu mesma preparei a morte de minha própria mãe." (v. 647)

Orestes não deixa de hesitar, quanto ao matricídio:

> "Orestes — Que fazer? Ela é minha mãe! (...)
> Electra — Tomas-te de piedade perante tua mãe?
> Orestes — Ai! como matar quem me nutriu e me deu à luz?" (vv. 966 ss)

A hesitação de Orestes, que em Ésquilo ocupa um só verso, aqui se estende por vários. Parece que, ao acentuá-la, quis ressaltar o autor a determinação firme de Electra, o desvario de que é tomada. Participa ela do assassinato, está presente no *interior* da casa, não apenas no *exterior,* como em Sófocles. Neste, ouve-se a voz de Clitemnestra, pedindo piedade a Orestes. Aqui, o grito de compaixão dirige-se aos dois

filhos — *tékna* (plural de *téknon* "filha" e "filho"):

> "Ó filhos, pelos deuses, não mateis vossa mãe!" (v. 1165).

Durante a longa apresentação do coro que se segue, de que participam Orestes e Electra, esta, apesar de subitamente arrependida, ainda acentua:

> "Eu própria a atingi
> com o punhal..."

Devido à participação efetiva e primordial no crime, também participa dos remorsos. Nas *Eumênides,* de Ésquilo, vemos o matricida, transtornado pelos remorsos, ser perseguido pelas Erínias. Electra, todavia, lá, permanece fora do arrependimento e perseguição, por não ter culpa direta no assassinato, ao contrário, do que acontece em Eurípedes — ela participa tanto do crime quanto do remorso:

> "Elec. — Quantas lágrimas, meu irmão! e eu sou a causa. Eu ardia de ódio atroz, eu, a filha, contra essa mãe que me gerou." (vv. 1182 ss.)[11]

Carece a personagem de Eurípides da firme coerência que lhe dá Sófocles. Mas representa

---

11. Os trechos citados, das três tragédias, foram por nós traduzidos diretamente do grego, da edição crítica de *"Les Belles Lettres"*, para ÉSQUILO e EURÍPIDES, e da Liv. Garnier, para SÓFOCLES (*vide* bibliografia).

um passo a mais na auto-determinação, na participação ativa no ato sangrento, na própria afirmação como a desatinada idealizadora e alucinada executora, quase única responsável do acontecido.

CONCLUSÃO

Tentando resumir, mais que concluir, teríamos uma evolução desde a Electra de Ésquilo até a de Eurípides, que poderíamos representar pelo equema abaixo:

ÉSQUILO: personagem secundária;
indecisa quanto a seu ódio pela mãe;
inativa;
quase apenas introdutória da ação em si.

SÓFOCLES: personagem principal;
co-autora ideológica do crime;
não participa ativamente do crime — permanece no *exterior,* auxiliando, apenas.

EURÍPIDES: personagem principal;
autora ideológica do crime;
impulsionadora do irmão (este está indeciso);
participante ela mesma do ato criminoso — ajuda a segurar a arma e a desferir os golpes;
responsável por tudo (ela mesma se diz).

De uma personagem inativa e indecisa, em Ésquilo, chegamos, com Eurípides, à ação —

até às últimas conseqüências — e à responsabilidade quase completa. Entre os dois extremos temos Sófocles, que, talvez por ser o meio-termo dessa evolução caracterológica da heroína Atrida, apresenta mais sutilezas no seu contorno. A primazia da Electra de Sófocles reside, decerto, na sua manifesta perícia em traçar caracteres. O que em Ésquilo ela deixa a desejar, o que ultrapassa os limites do bom senso em Eurípides, atingindo os domínios da demência, em Sófocles equilibra-se, apresenta-se mais coerente, mais humano, justamente através da complementação dos opostos, o que faz de sua heroína uma personagem mais rica de sugestões.

Depois dos gregos, o mito tem continuado a servir de inspiração a outros dramaturgos. Sêneca deixou-nos uma tragédia de nome *Agamemnon,* que conta o crime de Clitemnestra contra o marido. Electra aí surge rapidamente, já no final da peça, para salvar o irmão, cuja vida também se ameaça. Mas já se nota sua revolta, sua acrimônia para com a mãe e a esperança na volta do irmão, para cumprir a justiça:

> "Fuge, o paternae mortis auxilium unicum,
> Fuge, et scelestas hostium vita manus." (v. 910/11)

Segundo anota a Enciclopédia e Dicionário Internacional, também Lázaro de Baif (1537), Pradon, Crebillon, Longepierre (1719) e Perez Galdós (1901) aproveitaram a saga dos Atridas — o mito de Electra — como tema. Mais

recentemente, fá-lo, por sua vez, Jean Paul Sartre, com *Les Mouches*. A decisão da personagem que não teme sujar as mãos para atingir seu intento, sua inteira responsabilidade pelos próprios atos concordam com as linhas mestras do pensamento do autor. Também Eugene O'Neill volta à velha história, transportando-a todavia para os Estados Unidos, no século XIX, com *Mourning Becomes Electra* (traduzido como *Electra Enlutada*).

Um mito, um arquétipo, um modelo universal e atemporal. Tudo isso justamente por ser Electra uma figura humana e encarnar uma possibilidade verossímil de comportamento sob o sol, em determinados *aqui* e *agora*.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética,* tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Globo, 1966.

Enciclopédia e Dicionário Internacional, Rio de Janeiro, W.M. Jackson Editores, s/d.

ÉSQUILO. *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides,* texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, "Les Belles Lettres", 1972.

EURÍPEDES. *Électre,* texte établi par Léon Parmentier et Henri Gregoire, Paris, "Les Belles Lettres", 1925.

HOMERO. *L'Odyssée,* texte établi et traduit par Victor Bérard, 3 tomes, Paris, "Les Belles Lettres", 1947.

LAURAND, L. *et* LAURAS, A. *Manuel des Études Grecques et Latines,* tome I, *Grèce,* Paris, Ed. A. et J. Picard, 1957.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega,* São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

MURRAY, Gilbert. *Euripides y su Época,* trad. de Alfonso Reyes, México, Fondo de Cultura Econômica, 1951.

O'NEILL Eugene. *Electra Enlutada,* trad. de R. de Magalhães Júnior, Rio, Edições Bloch, 1970.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica,* vol. 1 — *Cultura Grega,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

PÍNDARO. *Pythiques,* texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, "Les Belles Lettres", 1955.

SÓFOCLES. *Électre,* traduction nouvelle avec texte, introduction et notes par Robert Pignarre, Paris, Garnier Frères, 1947.

SÊNECA. *Agamemnon,* traduction nouvelle avec texte, introduction et notes par Maurice Mignon, Paris, Garnier, s/d.

VERNANT, Jean-Pierre *et* VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga,* São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1977.

A LUSTRAÇÃO NA ELEGIA DE TIBULO

JOHNNY JOSÉ MAFRA

1. INTRODUÇÃO

Há muito tempo, venho desenvolvendo pesquisas sobre o tema da lustração na literatura latina. No momento, é-me dada a oportunidade de fixar alguns elementos em torno da elegia, particularmente da elegia de Tibulo.

Viveu esse poeta no século I antes de Cristo (54-19), na mesma época de Virgílio, Horácio e Ovídio, época em que ainda se praticavam os ritos purificatórios herdados da tradição secular dos latinos. Sei que não se trata de um poeta amplamente divulgado e conhecido em nosso meio intelectual, motivo por que julgo oportuno falar de sua obra.

Minha investigação limita-se, neste trabalho, ao tema da lustração na Elegia 1ª do Livro II, mas não custa acrescentar uma informação sobre a obra do poeta.

O *Corpus Tibullianum* compõe-se de quatro livros, com trinta e seis composições. Há muita polêmica quanto à autoria das elegias, tendendo alguns críticos a atribuir a outros poetas algu-

mas das últimas. Ocorre que Tibulo pertenceu ao círculo de Messala, general romano que reunia em torno de si um grupo de artistas, e isso parece explicar a semelhança temática das elegias e a atribuição de obra de outros autores a este poeta. Este fato parece de somenos, para a análise que me proponho fazer.

O que se sobressai em toda a obra é a temática mágico-amorosa, a qual o poeta nos transmite através dos mais belos versos.

Apresento aqui o texto da edição "Les Belles Lettres"[1] e uma tradução em verso livre, de minha autoria.

LIVRO II

I

Quisquis adest, faueat: fruges lustramos et agros,
ritus ut a prisco traditus exstat auo.
Bacche, ueni, dulcisque tuis e cornibus uua
pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres.
Luce sacra requiescat humus, requiescat arator, 5
et graue suspenso uomere cesset opus.
Soluite uincla iugis: nunc ad praesepia debent
plena coronato stare boues capite.
Omnia sint operata deo; non audeat ulla
lanificam pensis imposuisse manum. 10
Vos quoque abesse procul iubeo, discedat ab aris,
cui tulit hesterna gaudia nocte Venus;
casta placent superis: pura cum ueste uenite
et manibus puris sumite fontis aquam.

1. MAX PONCHONT. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1955.

Cernite, fulgentes ut eat sacer agnus ad aras 15
uinctaque post olea candida turba comas.
Di patrii, purgamus agros, purgamus agrestes;
uos mala de nostris pellite limitibus,
neu seges eludat messem fallacibus herbis,
neu timeat celeres tardior agna lupos. 20
Tunc nitidus plenis confisus rusticus agris
ingeret ardenti grandia ligna foco,
turbaque uernarum, saturi bona signa coloni,
ludet et ex uirgis exstruet ante casas.
Euentura precor: uiden ut felicibus extis 25
significet placidos nuntia fibra deos ?
Nunc mihi fumosos ueteris proferte Falernos
consulis et Chio soluite uincla cado.
Vina diem celebrent: non festa luce madere
est rubor, errantes et male ferre pedes. 30
Sed "bene Messallam" sua quisque ad pocula dicat,
nomen et absentis singula uerba sonent.
Gentis Aquitanae celeber Messalla triumphis
et magna intonsis gloria uictor auis,
huc ades aspiraque mihi, dum carmine nostro 35
redditur agricolis gratia caelitibus.
Rura cano rurisque deos: his uita magistris
desueuit querna pellere glande famem;
illi compositis primum docuere tigillis
exiguam uiridi fronde operire domum; 40
illi etiam tauros primi docuisse feruntur
seruitium et plaustro supposuisse rotam.
Tum uictus abiere feri, tum consita pomus,
tum bibit inriguas fertilis hortus aquas,
aurea tum pressos pedibus dedit uua liquores 45
mixtaque securo est sobria lympha mero.
Rura ferunt messes, calidi cum sideris aestu
deponit flauas annua terra comas;
rure leuis uerno flores apis ingerit alueo,
compleat ut dulci sedula melle fauos. 50

Agricola adsiduo primum satiatus aratro
cantauit certo rustica uerba pede
et satur arenti primum est modulatus auena
carmen, ut ornatos diceret ante deos,
agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti 55
primus inexperta duxit ab arte choros;
huic datus a pleno, memorabile munus, ouili
dux pecoris curtas auxerat hircus opes.
Rure puer uerno primum de flore coronam
fecit et antiquis imposuit Laribus, 60
rure etiam teneris curam exhibitura puellis
molle gerit tergo lucida uellus ouis:
hinc et femineus labor est, hinc pensa colusque,
fusus et adposito pollice uersat opus,
atque aliqua adsidue textrix operata mineruam 65
cantat, et appulso tela sonat latere.
Ipse quoque inter agros interque armenta Cupido
natus et indomitas dicitur inter equas;
illic indocto primum se exercuit arcu;
ei mihi, quam doctas nunc habet ille manus ! 70
Nec pecudes, uelut ante, petit: fixisse puellas
gestit et audaces perdomuisse uiros;
hic iuueni detraxit opes, hic dicere iussit
limen ad iratae uerba pudenda senem;
hoc duce custodes furtim transgressa iacentes 75
ad iuuenem tenebris sola puella uenit
et pedibus praetemptat iter suspensa timore,
explorat caecas cui manus ante uias.
A miseri, quos hic grauiter deus urget ! at ille
felix, cui placidus leniter adflat Amor. 80
Sancte, ueni dapibus festis, sed pone sagittas
et procul ardentes hinc, precor, abde faces.
Vos celebrem cantate deum pecorique uocate
uoce; palam pecori, clam sibi quisque uocet,
aut etiam sibi quisque palam: nam turba iocosa 85
obstrepit et Phrygio tibia curua sono.

Ludite: iam Nox iungit equos, currumque sequuntur
matris lasciuo sidera fulua choro,
postque uenit tacitus furuis circumdatus alis
Somnus et incerto Somnia nigra pede. 90

TRADUÇÃO

Todos em silêncio !
Purificamos os cereais e os campos
segundo o rito de nossos avós.
Vem, ó Baco !
a saborosa uva penda de teus chifres !
E tu, ó Ceres,
cinge de espigas a tua cabeça !
Repouse a terra, no dia sagrado,
repouse o lavrador,
cesse o duro trabalho, com o arado suspenso.
Soltem-se as trelas aos bois:
hoje estejam todos junto dos cochos cheios,
de cabeça coroada.
Tudo esteja ao serviço da divindade.
Mulher alguma ponha as mãos na lã que tem de fiar.
E vós, afastai-vos para longe, eu vos ordeno.
Afaste-se dos altares
aquele a quem Vênus, na última noite, levou o prazer:
a castidade agrada aos deuses.
Vinde com veste pura
e purificai as mãos na água da fonte.
Vede! o cordeiro sagrado caminha para os altares
[fulgentes,
e, atrás, a multidão, vestida de branco
e coroada de ramos de oliveira.

Ó deuses de nossos pais, purificamos nossos campos, purificamos nossos camponeses ! Afastai de nossas terras o mal e que nosso solo não engane as colheitas

com ervas daninhas, nem a ovelha, mais
lenta, tema os lobos velozes.

Então o camponês, elegante,
confiado nas abundantes colheitas,
ao fogo ardente lançará a lenha, em grandes toras,
e a turba dos escravos,
sinal feliz de colono abastado,
ante o fogo dançará
e, de ramos flexíveis, construirá suas cabanas.

Sejam os meus votos satisfeitos, eu suplico !

Vedes ? nas vísceras propícias,
a fibra, como intérprete,
anuncia serem os deuses favoráveis.
Trazei agora diante de mim
um Falerno enfumaçado, com a marca de um cônsul
[antigo,
e abri um cado de Quio.
Vinho, para celebrar este dia !
Em dia de festa,
não é vergonhoso embriagar-se
e andar com passo vacilante.
Mas cada um diga, erguendo o copo,
"viva Messala" !
e as conversas repitam o nome do ausente.
Célebre por teus triunfos sobre o povo aqüitano
e gloriosamente vitorioso sobre os intonsos avós,
vem, ó Messala, inspirar-me,
enquanto eu, cantando,
rendo graças às divindades rústicas.
Canto os campos e os deuses do campo:
Sendo estes os mestres,
a vida não mais matou a fome com a fruta do
[carvalho.

Eles, primeiro, ensinaram a fazer as estruturas
e cobrir uma pequena casa com o ramo verde.
Diz-se também
que foram os primeiros a ensinar os bois
e que adaptaram a roda ao carro.
Desapareceram, então, os alimentos selvagens;
a árvore frutífera foi plantada;
então o jardim fértil bebeu a água que refresca,
a uva madura, amassada com os pés, deu o suco
e a água, sóbria, foi misturada ao vinho puro.
Os campos produzem as colheitas,
quando, ao forte calor do sol,
a terra, cada ano, depõe sua loura cabeleira.
No campo, na primavera,
a leve abelha ajunta, na colmeia, o suco das flores,
zelosa em encher do doce mel os favos.
O lavrador foi o primeiro que,
cansado de empurrar o arado continuamente,
cantou, num ritmo constante, palavras rústicas,
e, estando saciado, modulou, numa flauta,
uma melodia,
para que fosse tocada diante dos deuses coroados de
[flores;
foi também o primeiro o lavrador, ó Baco,
que, com o rosto pintado de vermelho,
desenvolveu os coros a partir dessa arte primitiva.
Um bode, cabeça do rebanho, (presente memorável),
tirado de um estábulo cheio e oferecido a Baco
aumentaria as pequenas colheitas.
Foi no campo que, primeiro,
uma criança fez uma coroa de flores primaveris
e cingiu os antigos deuses Lares;
é no campo ainda que, para ocupar as moças,
a branca ovelha dá a macia lã:
eis a origem do trabalho feminino,
da lã para fiar,
da roca e do fuso,

que, sob o dedo polegar faz girar o novelo,
enquanto uma tecedeira,
aplicada com atenção ao trabalho,
celebra a deusa Minerva,
e a tela soa, tocados os bordos.
Cupido mesmo, diz-se, nasceu nos campos,
entre os rebanhos e as indomáveis éguas;
aí se exercitou no arco inábil;
agora — ai de mim! — como são hábeis as suas mãos!
Não procura, como antes, animais:
quer ferir donzelas e abater homens audaciosos;
este, do jovem, tomou as riquezas,
ao velho, mandou dizer, junto da porta da mulher [irada,
palavras de que deveria envergonhar-se;
sob sua guia,
passando furtivamente pelos guardiães deitados,
a amada vem sozinha, nas trevas, para o jovem;
e com os pés, tateando, procura o caminho,
palpitante de medo,
e, as mãos adiante, explora os caminhos escuros.
Ah! infeliz daquele a quem este deus ameaça [violentamente!
Feliz, porém, daquele para o qual, plácido,
o Amor sopra suavemente.
Venerável Cupido,
vem a este banquete festivo,
mas depõe as tuas flechas
e esconde longe daqui, eu te suplico,
as tuas tochas ardentes.
Vós, cantai este deus célebre
e pedi em voz alta por vosso rebanho;
publicamente invocai por vosso rebanho,
secretamente cada um invoque por si mesmo,
ou também cada um por si publicamente:
a multidão alegre e a flauta curva de som frígio
impedem de escutar.

Diverti-vos:
a Noite atrela os cavalos,
e os astros fulvos, com seu coro lascivo,
seguem o carro de sua mãe;
depois, sem barulho,
envolvido em suas asas sombrias,
vem o Sono, com Sonhos tenebrosos,
e o passo vacilante.

2. UM ESTUDO DA ESTRUTURA

O segundo livro das elegias de Tibulo inicia-se com uma peça de natureza campestre, na qual se insere o motivo elegíaco do amor. Serve, naturalmente, para marcar a unidade da obra. O poeta abre o livro primeiro com uma elegia em que, juntamente com o tema amoroso, celebra a felicidade da vida simples no campo. Agora, celebra a vida do campo, dando a impressão de que está nela definitivamente inserido. Diríamos que esta peça pertence a um período de resfriamento, na vida do poeta. O primeiro livro canta sua atormentada vida amorosa e as inúmeras traições que lhe fez a sua Délia. Após tudo isso, com o coração provavelmente livre da paixão, encontrou no campo o esquecimento e a paz.

O prazer do poeta é estar no meio dos camponeses, como pequeno sitiante que encontra sua realização nesta existência sem complicações e como ministro do culto doméstico, escrupulosamente ligado às formas consagradas e aos ritos transmitidos pelos antepassados.

Nesta peça vemos a grande preocupação do poeta em participar da obra de regeneração patriótica e moral empreendida por Augusto. Ao mesmo tempo que celebra os campos e seus deuses, dando a seus gestos rústicos e simples uma forma artística e grave, faz que o romano volte à terra e a suas tradições. Tibulo, neste poema, une-se ao ideal nacional, celebrado por Virgílio e Horácio.

O tema desta elegia é a *lustratio* (lustração ou purificação), cerimônia que tinha por finalidade purificar as terras, os rebanhos e os camponeses. A cerimônia da purificação consistia em procissões através dos campos, acompanhadas de cantos e preces, para afastar as impurezas e más influências, e tudo colocar sob a proteção dos deuses. Nestes sacrifícios, os camponeses ofereciam aos deuses do campo um porco, um cordeiro e um novilho, ou uma das três vítimas. Antes de levar sua vítima ao altar e imolá-la, o agricultor dava com ela três voltas ao redor da propriedade, em procissão. A oferta do camponês era feita de acordo com suas posses. Tibulo ofereceu um cordeiro, oferta humilde de um pequeno agricultor.

Encontramos neste poema dois elementos principais:

a) A evocação da *lustratio* ou cerimônia de purificação, que oferece ao poeta a oportunidade de fazer o elogio do campo e dos deuses campestres;

b) O tema elegíaco do Amor.

Temos inicialmente a cerimônia da purificação, desenvolvida lentamente em suas fases sucessivas. Na verdade, aqui vemos mais o poeta do que o doutrinador, isto é, há mais lirismo do que descrições didaticamente organizadas.

O poeta anuncia a *lustratio* e os preparativos da festa: convite ao silêncio, invocação a Baco e a Ceres, prescrição do repouso e afastamento de todo aquele que não esteja puro e preparado para participar da cerimônia sagrada. Os que procuram o sacrifício devem ser castos de corpo e espírito (*casta placent superis*).

Do verso 15 ao verso 26, acompanhamos a celebração do sacrifício, com a procissão formada de *uma multidão vestida de branco e coroada de ramos de oliveira*. Seguem-se a imolação da vítima e as preces aos deuses, invocados todos juntamente pela expressão *di patrii*.

Logo após o sacrifício, todos vão ao banquete e entregam-se aos jogos e diversões. O banquete tem lugar no momento em que todos fazem as libações e bebem o vinho. O poeta chama a atenção para o bom vinho e para a justa embriaguez em dia de festa. Finalmente, antes de iniciar o hino à natureza, Tibulo ergue um brinde a seu amigo Messala (v.27-36).

No momento em que celebra a purificação dos campos, no momento solene do banquete e lembrando as tradições romanas, o poeta canta um hino em honra dos campos e de suas divindades (v.37-80). Este hino encerra três estrofes bem distintas:

1) Na primeira, o poeta declara que, graças às divindades rústicas, foi no campo que o homem encontrou os primeiros progressos para sua vida material (v.37-50);

2) na segunda estrofe, testemunhamos, também no campo, o nascimento das artes, da música e da dança, da poesia em honra dos deuses e dos coros trágicos; vemos surgir a arte de fiar e de tecer, ao som da música (v.51-66);

3) finalmente, a terceira estrofe apresenta o tema do nascimento do Amor. Este, no campo, sempre exerceu sua ação contra os animais, antes de se voltar contra as mulheres e os homens, e tornou-se o deus soberano, tão ardoroso em perseguir suas vítimas como em ajudar os seus favoritos (v.67-80).

Em resumo, neste hino à natureza, Tibulo apresenta as três idéias: a subsistência, as artes e o amor. Em outras palavras, toda a vida com seus princípios fundamentais.

Depois de celebrar o nascimento do Amor no campo, o poeta convida-o a estar presente nestas comemorações. Invoca-o com uma condição: que ele deixe as suas setas e suas tochas. Recomenda que cada pessoa presente invoque o deus silenciosamente. Nada impede, entretanto, que quem quiser invoque em voz alta, porque o barulho das festas não deixará que outros ouçam. A peça termina no auge da festa, com um convite à diversão, antes que a noite chegue.

Esta elegia nada mais é, em seu conjunto, do que uma evocação da força geradora da natureza. Num crescente, do começo para o fim, assistimos à explosão da vida, até a participação total do banquete e dos jogos festivos. Surge a vida e se desenvolve até o máximo. Chega o momento em que deve ceder o lugar às sombras que simbolizam o fim de todas as coisas. O ciclo vital está aqui representado pelo dia, que permite o surgimento, a execução e o descanso de todas as atividades. A natureza gera todas as coisas, dá-lhes plenitude e, enfim, recebe-as de novo em seu seio, e assim eternamente.

No campo surgiram os alimentos, surgiram as artes, as indústrias, o trabalho. No campo surgiu o Amor. Mas também no campo, como produto dessa mesma natureza, surgiu a intranqüilidade, surgiu a guerra, surgiu a discórdia. Não é em vão que o poeta, nos versos 11-14, impede a participação daqueles que não estiverem convenientemente preparados para a celebração sagrada. Assim como temos a luta dos elementos, para sua sobrevivência, temos também a luta do bem contra o mal. O bem, representado pelos puros, participará do banquete da natureza (*casta placent superis*), enquanto o mal, personificado naqueles que se entregaram aos prazeres carnais, será punido com o afastamento do altar sagrado.

No campo surgiu o amor e igualmente surgiu a discórdia. Na luta dos elementos, vence o Amor, e o poeta invoca sua presença nesta

purificação dos campos, mas que deixe para trás as flechas, geradoras da discórdia:

> "..... sed pone sagittas
> et procul ardentes hinc, precor, abde faces".

3. RITOS E FÓRMULAS DA LUSTRAÇÃO

O poeta assume a personalidade do pontífice no exercício da função sagrada, e executa os ritos ou gestos iniciais de conclamação do povo e anúncio do início do sacrifício:

> "Quisquis adest, faueat: fruges lustramos et agros"
>
> (Calem-se todos: celebramos a purificação dos cereais e dos campos).

Acompanhemos os movimentos da cerimônia: invocação de Baco e Ceres, suspensão de todos os trabalhos e ornamentação da natureza para a festa: os bois descansem de cabeça coroada — *ornato capite*.

Sai a procissão. A multidão vestida de branco e coroada de ramos de oliveira acompanha o cordeiro que será imolado. O cortejo percorre os campos e aproxima-se dos altares. Prepara-se a fogueira e o camponês, vestido para um dia de festa, executa respeitosamente o rito, lançando nela grandes pedaços de lenha. Imola-se a vítima e a vontade dos deuses é manifestada através das vísceras propícias *(felicibus extis)*. O vinho completa o ritual — *Vina diem celebrent*.

Em meio a essa profusão de movimentos, ouve-se a voz do sacerdote, que profere as fórmulas sagradas. Inicialmente o núncio dos festejos:

"..... fruges lustramus et agros".

Em seguida, a invocação a Baco e a Ceres:

"Bacche, ueni....."
"..... et spicis tempora cinge, Ceres".

Chega a hora da oração principal, que o sacerdote entoa solenemente:

"Di patrii, purgamus agros, purgamos agrestes;
uos mala de nostris pellite limitibus,
neu seges eludat messem fallacibus herbis,
neu timeat celeres tardior agna lupos". (17-20)

(Oh ! deuses de nossos pais, purificamos nossos campos, purificamos nossos camponeses; vós, afastai de nossas terras o mal e que nosso solo não engane as colheitas com ervas daninhas, nem a ovelha, mais lenta, tema os lobos velozes).

Esta fórmula tem um fecho semelhante ao das orações do ritual cristão:

"Euentura precor ....." (v. 25)

(Suplico que os meus votos sejam satisfeitos).

Apesar de o poeta apresentar aqui uma forma estilizada das preces do prontuário religioso, apesar de termos aqui uma forma lite-

rária dessas orações, ela serve para mostrar-nos a tradição dos antigos romanos.

Outros autores foram mais fiéis, mas não mais felizes do que Tibulo, na transmissão da fórmula sagrada. Catão, em *De Re rustica,* 141, indica os termos precisos com que o camponês se dirigia aos deuses.[2] Mas Catão não alcançou a beleza poética do nosso autor. Enquanto Catão apenas registra um fato e uma fórmula, Tibulo pratica o mais puro lirismo religioso, que esteve presente em todos os tempos de Roma.

Além dessa fórmula própria da cerimônia da purificação, o poeta entoa, no mais belo lirismo, um hino à natureza e o encerra, como no ritual tradicional, com uma invocação ao deus, então ao deus Cupido:

> "Sancte, veni dapibus festis, sed pone sagittas
> et procul ardentes hinc, precor, abde faces".

> (Venerável Cupido, vem a este banquete festivo, mas depõe as tuas flechas e esconde longe daqui, eu te suplico, as tuas tochas ardentes).

---

2. Agrum lustrare sic oportet. Impera suovitaurilia circumagi. (...) Janum, Jovemque vino praefamino, (sic dicito:) Mars pater te precor, quaesoque uti sies volens propitius mihi, domo, familiaeque nostrae, (...). — Assim deves purificar o campo: faze circular em torno do campo as souvetaurílias. (...) Antes de tudo, com vinho, oferece um sacrifício a Jano e a Júpiter, e dize: Ó Marte, nosso pai, eu te suplico que sejas propício a mim, à minha casa e à minha família (...). CATO. *De Re Rustica,* 141, apud M. Nisard, *Collection des Auteurs latins — Les Agronomes Latins.* Paris, Chez Firmin Didot Frères, Fils et Cie., Libraires, 1864. P. 38-39.

4. OS RITOS TRADICIONAIS

No estudo das práticas rituais que acompanham o homem, da antiguüidade até nossos dias, a lustração chama-nos especialmente a atenção. Na relação homem/divindade, temos sempre a superioridade dos deuses em oposição à inferioridade e maldade do homem. A este juntamos as coisas, que podem ser boas ou más. A purificação destinava-se a tornar a natureza propícia aos deuses, limpando-a de seus males, ou a protegar os seres contra as maldades externas. Lustração era a purificação sacramental e simbólica, que se efetuava na Grécia e em Roma por meios materiais *(água, fogo, ar)*, para limpar as manchas morais e imateriais. Na lustração ou purificação se encontra a razão de muitas práticas rituais que figuram nos antigos cultos gregos e romanos, e que costumam ser confundidos na idéia abstrata de expiação.[3]

Os gregos expressavam esta idéia de purificação, mais ou menos unida à de expiação, por uma série de termos que dão origem a constantes confusões.

Em grego, *purificar* é, em sentido lato, *kathairein* e daí *kátharsis*, purificação; *kathar-mós* significa o meio de purificação; *kátharma* é o ser carregado de mancha ou contaminação, e, portanto, coisa impura.

---

3. F. de COULANCES. *A Cidade Antiga.* 10ª edição. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1971. P.196-199.

Em latim, *piare* significa 'purificar, expiar, tornar propício, honrar através de um rito' (DEL — Ernout).[4] Daí, o adjetivo *pius*, que quer dizer 'puro, justo, santo, que cumpre os deveres para com os deuses, e *impius*, 'impuro, sacrílego, criminoso'. *Piaculum*, inicialmente, é 'sacrifício purificador ou propiciatório'; depois, 'vítima oferecida em sacrifício'; e também 'crime ou falta que exige um sacrifício purificador' (DEL — Ernout), mancha de condição moral, pecado voluntário ou involuntário (*piaculum comisum*). Há que notar, entretanto, que o sentido primitivo de 'purificação' simbólica, contido também em *piatio, expiatio,* de formação posterior e que significa expiação propriamente dita, ficou em segundo plano.

A purificação podia ou devia ser administrada por outra pessoa e não pelo próprio pecador. Esta idéia está contida na palavra *lustrare* e seus derivados *lustratio, lustrum, lustramen, lustramentum,* com os adjetivos *lustralis, lustricus, lustrificus,* sendo todas estas palavras sinônimas das arcaicas *februare, februatio, februa,* (equivalentes a *purgare, purgatio, purgamentum, purgamen*),[5] conservando a idéia original da raiz *lu-o,* 'lavar, limpar, purificar'. Mas como a purificação sacramental administrada

---

4. A. ERNOUT et A. MEILLET. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine — Histoire des Mots.* 4.e édition. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1959.

5. ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. Tomo XXXI.

por pessoa alheia se efetuava com essa pessoa passando ao redor do indivíduo ou do objeto que se queria purificar, os termos *lustrare* e *lustratio* vieram a expressar a idéia de movimento, de caminhada, unida à de purificação. Davam também a sensação de procissão ou pompa ritual, em que se faziam aspersões, fumigações e bênçãos purificadoras.

Este conjunto é o tipo completo da *lustração,* tal como se encontra em muitos ritos antigos.

Em Jacques Éllul[6] lemos que as atividades dos Censores deveriam efetuar-se dentro do período de cinco anos e seu ministério terminava com um grande sacrifício, *suovetaurilia,* que era o sacrifício de purificação das impurezas que a comunidade acumulara durante os cinco anos passados. Os atos do recenseamento tornavam-se puros e intocáveis, após o *Lustrum*.

De E. Saglio,[7] temos a seguinte informação sobre as *suovetaurilia*: "Sacrifice où les trois pièce principales du *pecus*, porc (*sus*), bélier (*ovis*), *taureau* (*taurus*) étaient réunies comme victimes. Les Romains l'offraient à Mars, le dieu protecteur de leurs champs et de leurs armes, dans toutes les circonstances où la lustration était jugée necessaire pour la purifica-

6. J. ÉLLUL. *Histoire des Institutions de l'Antiquité.* Paris, Presses Universitaires de France, 1961. P. 299.

7. M. C. DAREMBERG et D. SAGLIO. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines.* Paris, Librairie Hachette et Cie., 1887.

tion et la préservation des terres du *pagus,* de la cité, de l'armée. Les animaux avant d'être immolés étaient promenés (*pompa*) trois fois autour de ce qui devait être purifié".

O ritual apresentado por Tibulo na peça em estudo identifica-se, segundo alguns, com a festa das *Ambarvalia*.[8] Assim penso também, uma vez que as *Ambarvalia* eram celebradas pelo tríplice sacrifício de uma porca, uma ovelha, e um touro (*suovetaurilia*), que se realizava depois que essas vítimas davam uma volta ao redor das plantações.

5. ELEMENTOS SIMBÓLICOS DA LUSTRAÇÃO

Entre os elementos simbólicos usados na lustração figuram a *água,* que lava as manchas, e o *fogo,* que as destrói. A ação material da água converte-se em ação mística que pode aumentar com a virtude especial de certas fontes. Tal valor encontra-se também com o emprego da água do mar, ou, em sua falta, com o acréscimo de sal à água doce, ou com a imersão, na água, de tochas acesas no altar.

Tibulo recomenda que os participantes do ritual purifiquem as mãos na água da fonte:

"et manibus puris sumite fontis aquam" (v. 14).

Por qualquer desses meios, obtinha-se a chamada água lustral (*kathársion ôdor, aqua*

8. Cf. MAX PONCHONT, op. cit., nota 2, p. 82.

lustralis) destinada especialmente à ablução das mãos. Punha-se em vasilhas especiais, à entrada dos lugares sagrados ou de reuniões, provavelmente também nas palestras, [9] e na porta dos fiéis.

É oportuno lembrar que o ritual da Igreja Católica também utiliza a água lustral, então denominada *água benta,* com que se benzem ou se purificam os fiéis à entrada do templo.

A água lustral empregava-se também nas aspersões feitas com ramos de loureiro ou de oliveira, ou, em Roma, com um aspersório especial que formava parte das insígnias dos sacerdotes e figurava em moedas e baixos-relevos, simbolizando sobretudo as purificações em que intervinham as Vestais. Pela aspersão fazia-se a lustração do altar, das vítimas e dos participantes da cerimônia.

Ritual solene semelhante executa ainda hoje a Igreja, quando, nas Missas festivas, o sacerdote asperge com água benta todos os fiéis presentes, enquanto o coro canta, no modo gregoriano, em latim, o Salmo 50:

"Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor.
Lavabis me et super nivem dealbabor". [10]

---

9. Palestra — 'lugar onde se pratica a luta e em geral os exercícios do corpo; palestra, ginásio'. Cf. FÉLIX GAFFIOT. *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Paris, Librairie Machette, 1934; JOSÉ PEDRO MACHADO. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.* 2ª Edição. Lisboa, Editorial Confluência Ltda., 1967

10. Salmo 50,9: Purificai-me com o hissopo e serei sempre limpo; lavai-me e ficarei mais alvo que a neve.

O ritual purificatório em Roma utilizava ainda, além do fogo, outros elementos como o *leite* e o *enxofre*. Confirma isso a obra elegíaca de Tibulo. Lemos no verso 61 da elegia 2ª do livro I: *et me lustravit taedis*... — e me purificou com tochas. No verso 36 da mesma elegia está: *et placidam soleo spargere lacte Palem*. O emprego do enxofre está documentado neste verso: *ipseque te circum lustravi sulpure puro* — eu mesmo te purifiquei com enxofre puro, passando ao redor de ti.

6. CONCLUSÃO

Ao final destas reflexões, parece fora de dúvida que o texto de Tibulo nos oferece um manancial rico de lirismo e de informações. O poeta transmite-nos suas emoções e seu encantamento diante da vida. Uma vida simples e sem mistérios, mas uma vida cheia de amor, amor-magia.

Além disso, recolhemos inúmeras informações sobre a vida do campo e particularmente sobre a *lustração*. Conquanto revestidas do caráter subjetivo da poesia lírica, essas informações levam-nos a uma reflexão em torno desses temas e a uma busca às fontes históricas propriamente ditas.

É muito atual o tema da *lustração*. Aqui fica, como contribuição minha, a sugestão para que os estudiosos da atualidade vão às fontes antigas buscar a origem de muitos fatos aparentemente inexplicáveis.

SAFO DE LESBOS

RUBENS DOS SANTOS

"Ó casta Safo de azuladas tranças!" (Alceu)
"Belo é tudo aquilo que se ama." (Safo)

Já diria o Papiro de Oxyrynchus: "Safo, por sua família, era de Lesbos, da vila de Mitilene. Seu pai foi Escamandrônimo e, quanto a irmãos, teve três: Erígio, Lárichos e o mais velho Cáraxos que viajou para o Egito e dissipou sua fortuna por causa de uma tal Doricha. Lárichos, o caçula, foi seu preferido. Ela teve uma filha que se chamou Cleide em homenagem à avó. Foi Safo criticada por alguns como devassa e amante de mulheres. Seria, segundo outros, de físico medíocre e, mesmo, feio, já que teria tido a pele escura e fosse miudinha..."

Suídas pouco acrescentaria, além de dar, como lugar de seu nascimento a vila de Eressos, em vez de Mitilene.

Ao fundo do mar Egeu, norte da ilha de Quios de fabulosos vinhos e ao sul de Tróia, no gargalo do mar de Mármara, ergue-se a ilha de Lesbos.

À sua frente, continente adentro, estendem-se, misteriosas, as terras da Ásia Menor, da Frígia, da Mísia, da Lídia. É a terra da Eólida cujo selo lingüístico se marcaria nas obras de Alceu, em alguns idílios do campestre Teócrito e em diversos escritos de Píndaro.

Principalmente, é a terra de Safo, a lírica genial, que a tradição leiga via bebendo inspiração para seus poemas no doce hálito das mulheres. É, pois, a terra da Décima Musa, epíteto sintético com que Platão homenageou o esfusiante gênio poético de uma mulher a quem Alceu embevecido chamaria de "casta Safo de azuladas tranças".

Além dos efeitos do tempo sobre a perecibilidade dos materiais empregados, séculos de áspera e preservativa censura romperam a estrutura de sua obra admirável, de que chegam até nós, em fragmentos, poucas pérolas de vasto tesouro — magníficos versos líricos de cálido ardor sensual, hinos à grande deusa de Chipre, ou epitalâmios escritos em dialeto eólico.

Da bela ilha em que nasceu e viveu para celebrar o amor formou-se o adjetivo que designa as mulheres que amam fisicamente as pessoas de seu próprio sexo: as lésbicas.

Se era de Eressos ou de Mitilene pouco importa. Se haveria duas Safos, uma prostituta e outra professora, não vem ao caso. Eis que nos referimos aqui exclusivamente à compatriota de Terpânder, de Alceu, de Arion, autora de poemas sobre o desfalecer do corpo em des-

maios de amor. A mesma Safo de quem o Mármore de Paros conta que, quando Crítias era arconte em Atenas e em Siracusa o poder estava nas mãos dos "gamoroi", teve de embarcar, exilada, para a Sicília, vítima de perseguições que os ambiciosos Melancros, Mirsilos e Pitacos moviam contra a aristocracia.

A comédia ática, em busca do riso fácil, aponta-la-ia como sexista de pouco tato e, em decorrência disso, o moralista Plutarco se oporia ao relaxante hábito de, nos banquetes, cantarem-se suas monódias. As mesmas que Solon haveria de querer saber cantar antes de morrer.

Não obstante as discussões que seu nome ainda hoje possa suscitar, seus contemporâneos foram pródigos em reconhecer-lhe os méritos. Assim, é bem comum aparecer seu retrato em pintura de vasos, como no célebre vaso de Munique, em que aparece ao lado do vate Alceu. As moedas, tanto de Eressos como de Mitilene, eram ornadas com seu rosto e é inagável a beleza de sua estátua de bronze feita por Silânio, mestre famoso do imortal Zêuxis.

Também a posteridade far-lhe-ia justiça, consagrando-a como uma das maiores líricas de todos os tempos. Os preconceitos ainda hoje vigentes sobre ela num mundo que pretende ser aberto e livre deles, fazem-me retomar-lhe o estudo. Sem a pretensão de inovar. Apenas recolocá-la ao sol. Como brilha ela por si mesma, será irrelevante o pouco brilho deste autor.

Leva-se aqui em conta o texto estabelecido por Théodore Reinach para *Les Belles Lettres* e baseado no papiro de Oxyrynchus, nos pergaminhos do Berliner Klassiker Texte, nos Papiri della Societá Italiana, nos Dikaiomata (papiro de Halle), além de outros. São 206 fragmentos e mais duas odes presumivelmente completas. Muitos desses fragmentos, à míngua de contexto, são incompreensíveis. Quanto a muitos outros, como o metro empregado e a linguagem corrente de Safo têm como carga uma floral de importantes sutilezas, é evidente a dificuldade com que se depara o tradutor, já que traduzir poetas é missão para poetas.

Esse corpus nos revela uma estrutura de canções ligeiras e não de poemas solenes e convencionais.

O gênero lírico, de marcada influência eólica, desenvolveu-se na própria ilha de Lesbos onde se trifurcou em erótico (para exaltação do amor), simpótico (para ser cantado em banquetes) e estasiótico (para sublinhar feitos políticos ou guerreiros). A métrica, mais variada que na elegia, é mais simples que no lirismo coral com o pean, o hiporquema, a partenéia e o encomion. Eis que as canções de Safo foram compostas para uma só voz.

A linguagem, apesar das especificidades eólicas, é simples, de termos cotidianos, a serviço de uma combinatória sémica altamente expressiva.

Há quem veja, numa composição lírica, não os passos apenas de uma personagem de primeira pessoa, mas o porejar de revelações pessoais de ordem inconsciente ou de propositada confissão. Talvez, por isso, venha Safo, desde muitos séculos, sendo injustiçada. Como seus poemas falem de frêmitos sensuais e de desejos mal contidos e como fosse diretora de uma academia feminina chamada A CASA DAS MUSAS, onde — quem sabe? — o regime de internato favorecesse certas aproximações, querem ver nela a tríbade por algum secreto motivo arrenófoba.

De sua biografia inferem que, separada do marido e tendo uma só filha, de certo teria trazido do casamento a mágoa e a frustração, ou que, talvez, nas profundezas de sua infância se encontrasse o trauma causador da anomalia. Tudo isso, no mundo do hipotético, do talvez fosse, verdadeira profecia retrospectiva.

Do que ela escreveu não se pode inferir-lhe a vida.

Nem pretendo dar, com essa afirmativa, apoio à saudação de Alceu que consegue ver nela a "agnéia" dos que sofreiam os instintos e dão-se às coisas do espírito muito mais que às alegrias sensórias dos prazeres carnais.

Se, por um lado, não posso ver nela, através do espelho de suas canções,a indiscreta e grossa homossexual, também não posso, com auxílio delas, colocá-la como modelo de pureza.

"Seria, como afirma Jaeger na *Paidéia,* absolutamente vão e inadequado arriscar indemonstráveis explicações psicológicas sobre a natureza de seu eros, ou, ao contrário (...) tentar provar a concordância dos sentimentos do círculo de Safo com os preceitos da moral burgueza."

T. A. Sinclair nos informa de que "in communities less enlightened than seventh-century Mytilenean society the mere fact of a woman writing love songs and make them public would have been sufficient to ruin her reputation". Ou seja: o simples fato de publicar canções ou cantá-las com o grave acompanhamento de sua lira faria dela mulher apontada a dedo.

Ela mesma, a moreninha Safo, não conseguiu compreender o seu problema e percebia o dualismo de anjo-demônio:

> "Não sei que deva fazer. Sinto duas almas em mim."
> (fragmento 45)

Por isso, é fácil de entender-se que a mesma poetisa que pintava os efeitos físicos da paixão carnal, incluindo o frenesi e a quietação final, com grande realismo e admirável economia de expressão, seja a que fala de pombas que descem de asas cansadas, que suplica às nereidas e a Afrodite pela volta do irmão querido, que contempla o céu e os cardumes de astros, ou que delira afogada em amor:

"Eros sacudiu minh'alma
como o vento que rola da montanha
e cai sobre a fronde de carvalho..." (fragmento 44)

Dos onze ou doze mil versos que escreveu, uma das odes foi recolhida por Longino no TRATADO DO SUBLIME e a outra completa o foi por Dionisio de Halicarnaso. São poemas intensamente apaixonados e esquisitos, mas nunca eróticos ou obcenos. Neles é imensa a influência da música lídia.

2. DISQUISIÇÕES SOBRE FORMA

A ode grega não era um poema solene e convencional para ser lido em lazeres ou recitado nos salões da moda. Era uma canção ligeira. É um gênero que se desenvolveu no sétimo século na ilha de Lesbos.

Embora mais variado que o da elegia, como antes se afirmou, o metro é menos variado que o do lirismo coral, já que este compreendia, além do pean-canto grave em honra de Apolo, o hiporquema — cântico religioso de ritmo vivo —, a partenéia — cântico de procissão —, o ditirambo — canto apaixonado, entusiasta —, o hino em honra de deuses ou heróis e o encômion que abarcava cantigas de elogio. De elogio ao anfitrião, num banquete; de elogio fúnebre. De elogio a um herói.

A lira era o instrumento da moda. Terpânder, compositor de "nomoi kitharoidikoi", por

quatro vezes ganhou nos jogos píticos o concurso de cantores acompanhados de lira. O ritmo da poética lírica ou mélica casava-se de tal modo às frases musicais que o poeta teria de ser, ao mesmo tempo, compositor e cantor.

O sexto e o sétimo séculos foram riquíssimos tanto em composições monódicas como em corais, a partir da escola lésbica, imitada pelos jônicos que, às vezes, com elas, acompanhavam suas danças.

Desde os mais antigos tempos do mundo grego, cantava-se organizadamente em público. Mas eram criações puramente intuitivas onde as leis do ritmo e do "melos" cumpriam-se espontaneamente.

Terpânder foi o primeiro a tentar a institucionalização dessas leis, para o que, além disso, teria modificado o encordoamento da lira, tirando-lhe a corda chamada "trite" (terça) e acrescentando a "nete" última). A lira era formada por dois tetracordes conjuntos com as seguintes notas:

1 — nete (última), ré
2 — diátonos synemménon (sobregave das conjuntas), dó
3 — trite synemménon (terça das conjuntas), si bemol
4 — mese (média), lá
5 — lichanós (índice), sol
6 — parýpate (sobregrave), fá
7 — hýpate (grave), mi.

Tanto entre a parýpate e a hýpate como entre a trite synemmenon e a mese havia meio tom. Entre as outras notas, sempre a diferença de um tom de uma para outra, na ordem.

A modificação imposta por Terpânder suprimindo a trite e acrescentando a nete provocou o crescimento da escala em uma oitava. Estava assim criado o modo dórico.

Outras modificações seguiram-se. Criou-se o modo misolídio. Tal invenção atribuída por Aristósseno a Safo, em tom de mi, representava uma escala de dois tetracordes, sendo o primeiro de mi a lá e o segundo de si bemol a mi.

Depois disso, a música se transformou em arte regrada. Os modos hipodórico do sistema imutável e frígio coroariam a genial obra institucional.

Sobre tudo isso, os versos eram arranjados em pés, como para facilitar-lhes a recitação. Desse modo, quando cantados, melodia e palavras coincidiam formando um todo harmonioso.

O ritmo dórico, firme e vigoroso, usava-se para a celebração da coragem ou da energia masculina. O modo frígio era vivo e excitante e o lídio, brando. Cada ritmo estava destinado a produzir um efeito e, às vezes, combinavam-se os ritmos um busca de efeitos múltiplos.

Além da lira de sete cordas (forminx, ryra ou Kitharis), havia um instrumento de sopro chamado aulós semelhante a uma clarineta ou flauta.

Em sua primitiva forma, a lira era um casco de tartaruga trabalhado, tendo estendidas na parte côncava cordas de tripa de carneiro de tamanhos diferentes.

Os poemas líricos eram, na verdade, canções que se cantavam ao som desses instrumentos. Nos dias de hoje, encontraríamos Safo nas discotecas, nos "hit parade" da televisão ou do rádio e não nas bibliotecas. Mas, felizmente, os versos da senhora diretora tinham além da musicalidade, também consistente conteúdo.

São quase todos eles representações de emoções. E, precisando, do objeto que provocou tais emoções envolto em imagens destinadas a sublinhá-lo. O universo de Safo está nas suas imagens.

Em duas passagens de seu TRATADO SOBRE A ELOCUÇÃO (132 e 136), Demétrio descreve, de maneira sumária e indireta, o mundo das imagens de Safo: jardins de ninfas, himeneus, amores, alciones e outros seres gráceis ou frágeis.

Embora ilhoa, Safo não se prendia muito a navio. Era, isto sim, uma apaixonada pelas flores e pelo mundo vegetal. Tal paixão era muito viva nos artistas egeus de Creta, com sua pintura, embora devastada e fragmentária. Pode-se colher nela, corola por corola, uma flora admirável, não fantástica ou estilizada mas viva, rórida, fragrante, índice infalível do sentimento popular. É um floral lírico:

"A brisa, carícia em água fresca,
canta entre ramos verdes
e, das folhas que palpitam,
desce o pesado torpor..." (frgto. 4)

E raramente se envolvem de flores sentimentos negativos, como os do ódio ou do ciúme:

"Morrerás, bela jovem,
Não adianta ser bela
Não ficará memória
De ti sobre a terra
Porque as rosas frescas não beijaste de Piéria
E assim desconhecida
Irás para as profundezas do horroroso inferno
Sem que haja quem te veja
Quando, fantasma vazio,
Volteares entre as sombras..." (frgto. 63)

Mas, nem só de flores e plantas ou de apaixonados amores vivem seus poemas. Que dizer, por exemplo, de seu conceito do belo?

"Qual coisa é mais linda
sobre a terra sombria?
De infantes ou cavaleiros a tropa que desfila?
No mar, bem posta esquadra de navios?
Quanto a mim, penso:
Belo é tudo aquilo que se ama." (fragto. 27)

Mas voltemos ao mundo vegetal. Há todo um mundo de ervas e de flores no primeiro plano. Ora é todo um prado banhado em albor lunar, ou rubra maçã ainda presa ao galho no final do outuno. E até nas fendas dos túmulos

sua visão poética encontra "trevos arroxeados e florezinhas do campo".

E estão nos seus versos o céu e o ar. Não as tempestades de um Alceu. Nem os meteoros de Arquíloco. É o ar azul que filtra entre miúdas folhas. É Vésper que cintila no horizonte quando morre o sol. A luz, pálida e luminosa, empalidece as estrelas.

E, entre flores e frutos, astros e ventos, passeiam e sonham suas doces meninas.

Gônguila do peplo cor de leite. Álide, tão pálida, colhendo flores ou com elas tecendo coroas. É uma outra que ausculta os sons do pélago noturno. Todas elas apresentadas como amáveis, lindas e desejáveis. A elas declara, sem peias o seu amor:

> "Há tanto tempo eu te amo, minha Átis!"
> (Fragto. 41)

Orgulhava-se do sucesso delas e, como professora, sentia-se responsável. Quando sua ex-aluna Hero de Gyaros foi consagrada como campeã de corridas, ela exclamava:

> "Fui eu quem instruiu Hero de Gyaros,
> a rápida corredora." (Fragto.)

E era nelas decerto, nas doces donzelas de pele de pêssego, que fixava seu pensamento quando, em angústia, atravessava noites de insônia:

"A lua, as Plêiades já se deitaram.
Os astros vão a meio em sua jornada.
As horas gotejam.
E eu, sozinha, estendo-me no leito." (Fragto. 74)

Mas, a ilhoa Safo, repitamo-lo, não celebra o mar. Nem redes, nem velas, nem cantos de pescador. Era o assassino do irmão. Da mais querida das alunas. Talvez do marido. Ela não gosta do mar sempre vencedor.

Em seu coração de mulher nobre perseguida e exilada, palpita a angústia dos vencidos.

Sua sensibilidade é toda o belo e a gentileza. É um monumento de poesia e musicalidade que ela soube urdir com seu gênio.

Ao celebrar o amor na moldura de um belo mundo, sua intensidade lírica transborda em maravilhosa confusão de sentidos em que alma, corpo, ouvido, língua, vista manifestam-se sinestesicamente na celebração do amor generoso:

"Um rival de deuses, eu diria
o homem que, a teus pés,
bebe a doçura de tua voz.
A cascata de teu riso
derrete meu opresso coração.
Ai! Depois que meus olhos te viram
minha boca emudeceu,
derreteu-se-me a língua,
sob a pele escorre de súbito
um fogo sutil.
E meus olhos, embaçados.
E meus ouvidos, zumbindo.
Com o suor molhando a pele
e o tremor rápido agitando.

Ai! Eu empalideço como a relva recém-cortada.
E sinto, devagarinho, a vista me fugir,
ó Agalis! (Fragto. 2)

O velho e bom Catulo, em seu Carmen LI.1-12, nada mais faria que traduzir, e bem, esses versos:

"Ille mi par esse deo videtur
Ille, si fas est superare divos,
Qui sedens adversus identidem te
Spectat et audit
Dulce ridentem:
Misero quod omnis eripit sensu mihi
Nam simul te,
Lesbia, aspexi, nihil est super mi.
. . . . . .
Lingua sed torpet tenuis sub artus
Flamma demanat sonitu suopte
Tintinant aures, gemina teguntur
Lumina nocte".

FINALMENTE

Entre os muitos escritores gregos imortalizados na iconografia, Safo figura em lugar de relevo.

Embora sua reputação moral tenha sido tantas vezes posta em discussão, seu talento literário jamais foi objeto de dúvida.

Inúmeros escritores posteriores a ela imitá-la-iam. Por muitos seria citada. Está nas referências de muitíssimos. Haja vista Teógnis e Baquílides. Em alta consideração a teve o divino Platão.

Mesmo na época helenística, a glória incontestável de Safo manteve-se intacta. A Antologia Palatina está repleta de epigramas em seu louvor e, com referência a ela, o apelido de "Décima Musa" era correntíssimo.

Dos romanos, Catulo imitou-lhe, como vimos, a segunda ode. Ovídio, ao escrever sua décima quinta Heróide, mostra perfeito conhecimento da obra de Safo e de sua legendária biografia.

Dionísio de Halicarnaso, da mesma época, fez-nos o favor de citar, salvando-a para a posteridade, a íntegra da primeira ode sáfica.

É, sem nenhum favor, uma poetisa maravilhosa a pequena moreninha Safo.

Dar-me-ei por muito feliz se este despretensioso escrito puder redespertar a curiosidade sobre ela e seus poemas de doce erotismo revestidos.

A inefável tecedeira de guirlandas. A musicista. A mestra. A amante delicada.

OBRAS CONSULTADAS

DIEHL, Ernestus. *Anthologia Lyrica,* Teubneri, Leipzig, 1952.

CROISET, A. et M.. *Histoire de la Littérature Grecque,* Paris, E. de Boccart, 1928.

JAEGER, Werner. *Paidéia,* tradução de Artur M. Parreira, São Paulo, Herder, 1936.

MANCINI, Augusto. *História da Literatura Grega,* tradução de Giacinto Mampella, Lisboa, Estúdios Cor, 1973.

MARROU, Henri Irénée. *História da Educação na Antigüidade,* tradução de Mário Leônidas Casanova, Ed. Ped. Universitária, 1975.

SINCLAIR, T.A.. *A History of Classical Greek Literature,* Londres, George Routledge and Sons. Ltd., 1934.

ROSE, H.J.. *A Handbook of Greek Literature,* Londres, Methuen & Comp. Ltd., 1950.

QUASIMODO, Salvatore. *Lirici Greci,* Roma, Mondadori, 1960.

ROMAGNOLI, Ettore. *I Poeti Lirici,* Roma, Nicola Zanichelli, 1942.

DE ROBLES, Carlos Sainz. *Poetas Líricos Griegos,* Madrid, Espasa Calpe, 1963.

REINACH, Théore. *Alcée-Sapho,* Paris, Les Belles Lettres, 1960.

II - FILOLOGIA

INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO LATIM VULGAR

OSCARINO DA SILVA IVO

A COORDENAÇÃO E A SUBORDINAÇÃO

A frase, quer no latim, quer no português, é estruturada com obediência a dois processos fundamentais: a coordenação e a subordinação. Outros processos, como a correlação e a justaposição, não constituem, a nosso ver, formas independentes de estrutura da frase: são aspectos que assumem a coordenação e a subordinação.

As palavras de uma língua ou são elementos aos quais se prendem significações, ou são simples instrumentos gramaticais: *menino, árvore; de, em*.

Essas palavras somente transmitem mensagens, quando estruturadas segundo os padrões que a língua põe à disposição dos seus usuários.

Tomemos a seguinte série de palavras: *PAULO, PEDRO, FILHOS, SEUS, ESTAR, CAMPO*. Cada uma dessas palavras possui um sentido, isto é, simboliza alguma coisa, mas a série, como está, não veicula nenhuma mensa-

gem. Para que isso aconteça, devem elas ser relacionadas entre si. Devem, pois, ser submetidas a uma estruturação. E essa estruturação exige que cada palavra desempenhe um papel. Nesse momento, os instrumentos gramaticais são de relevante importância.

Assim, aquelas mesmas palavras podem formar várias frases:

Pedro e Paulo estão no campo com seus filhos.
Paulo e seus filhos estão no campo com Pedro.
Seus filhos estão no campo com Pedro e Paulo.

Postas dessa forma na frase, as palavras ora estão coordenadas entre si, ora se subordinam umas às outras. Os conectivos preposicionais que aí aparecem são elementos subordinativos e sua presença determina funções sintáticas. No português, são instrumentos gramaticais, por excelência, as preposições e as conjunções. No latim, as conjunções. Quanto às preposições, assumem tal valor, na sua plenitude, no latim vulgar, pelo menos a partir do momento em que podemos estudá-las em documentos escritos.

A FLEXÃO DE CASO

Passadas para o latim, as três frases que formamos poderiam ficar assim:

Paulus et Petrus sunt in campo cum filiis suis.
Paulus et filii sui sunt in campo cum Petro.
Filii tui sunt in campo cum Petro et Paulo.

Ao primeiro contacto com estas frases, podemos observar que a mesma palavra latina pode ter mais de uma desinência. Isso acontece porque a palavra muda de função sintática: PAULUS e PETRUS têm uma função; PETRO e PAULO, outra. FILIIS tem uma função; FILII, outra.

Estamos, então, diante do caso. CASO é, pois, a expressão da função sintática da palavra. Ele indica o papel que a palavra exerce dentro da oração. Como são várias as funções, o caso exibe, forçosamente, desinências diferentes. Estas são as flexões casuais.

Mesmo uma rápida comparação daquelas frases postas em latim com suas correspondentes portuguesas mostra que no latim é a flexão casual que expressa, para o nome, a relação de determinante/determinado; mas no português tal relação é evidenciada quer pela preposição, quer pela concordância. É o que as nossas gramáticas tradicionais chamam de sintaxe de regência (com conectivo ou sem ele) e sintaxe de concordância, não passando esta, a nosso ver, de uma forma especial da regência. A sintaxe chamada de colocação não cria função sintática. Parece-nos que tal processo é pertinente à semântica e à estilística, pois é nesses campos que o valor da colocação mais se evidencia.

Os casos classificam-se em:

1. RETOS:
   1.1 — nominativo
   1.2 — vocativo

2. OBLÍQUOS:
   2.1 — acusativo
   2.2 — genitivo
   2.3 — dativo
   2.4 — ablativo

O mesmo caso pode servir a mais de uma função sintática, da mesma forma que uma mesma função pode ser construída com casos diferentes, às vezes numa efetiva concorrência desses casos entre si, às vezes na dependência da palavra regida.

De qualquer forma, as principais funções dos casos latinos especificam-se assim:

1. NOMINATIVO: — sujeito e predicativo do sujeito.
2. VOCATIVO: — vocativo (chamamento).
3. ACUSATIVO: — objeto direto; adjunto adverbial; predicativo do objeto direto; sujeito de verbo no infinitivo e predicativo desse sujeito.
4. GENITIVO: — adjunto adnominal restritivo (correspondente, no Português, a *de* + *substantivo*); complemento de certos nomes, pronomes e verbos.
5. DATIVO: — Objeto indireto; complemento nominal.
6. ABLATIVO: — adjuntos adverbiais e complemento de certos nomes e verbos.

O *adjunto adnominal* expresso por adjetivo e o *aposto* são funções que podem estar em qual-

quer caso. A frase portuguesa comprova a afirmação. O adjetivo acompanha o substantivo em qualquer função que este exerça. Será, pois, adjunto adnominal ou do sujeito, ou do objeto direto, ou do predicativo, ou do objeto indireto, etc.: o homem *saudável* é alegre; vejo um homem *saudável;* Pedro é um homem *saudável*.

No tronco lingüístico indo-europeu, do qual provém o latim, havia ainda o caso *instrumental* e o caso *locativo*. Ambos foram absorvidos pelo *ablativo*. Do locativo, contudo, restam ainda algumas construções.

O TEMA

Sabemos que um vocábulo é divisível. Nele há formas mínimas que podem ser depreendidas mais ou menos facilmente. Duas são muito importantes no caso da palavra latina: o *tema* e a *desinência casual*.

No português, o tema aparece muito facilmente nos verbos. Tomemos o verbo *louvar*. Segundo os elementos que compõem o vocábulo, podemos dividi-lo assim:

LOUV —	:	radical
— A —	:	vogal temática
— R	:	desinência de infinitivo

No latim *LAUDARE*

LAUD —	:	radical
— A —	:	vogal temática
— RE	:	desinência de infinitivo

Alguns latinistas preferem reservar a denominação de *vogal temática* para a vogal que se junta ao tema em consoante. A vogal dos temas vocálicos recebe da parte deles a denominação de *vogal predesinencial*.

A vogal temática é o elemento caracterizador do grupo a que pertence a palavra. Além disso, prepara o radical para receber uma desinência ou um sufixo.

A soma do radical com a vogal temática constitui o *tema*. No verbo *louvar*, o tema é *louva* —; em *laudare*, *lauda* —.

No latim, todos os substantivos e adjetivos têm um tema ao qual se prendem as desinências casuais.

Substantivos e adjetivos pertencem a um desses temas:

a) tema em — a —
b) tema em — o —
c) tema em — u —
d) tema em — e —
e) tema em — i —
f) tema em consoante.

No português, esses seis temas reduzem-se a três, como veremos adiante.

O tema latino aparece em toda a sua plenitude no genitivo plural. Por outro lado, a palavra vem enunciada no dicionário pelo nominativo singular acompanhado do genitivo. Vejamos este quadro:

nominativo singular	genitivo singular	genitivo plural	tema
poeta	poetae	poetarum	poeta —
alta	altae	altarum	alta —
filius	filii	filiorum	filio —
altus	alti	altorum	alto —
puer	pueri	puerorum	puero —
ater	atri	atrorum	atro —
uir	uiri	uirorum	uiro —
templum	templi	templorum	templo —
fructus	fructus	fructuum	fructu —
cornu	cornus	cornuum	cornu —
dies	diei	dierum	die —
nauis	nauis	nauium	naui —
urbs	urbis	urbium	urbi —
uulpes	uulpis	uulpium	uulpi —
felix	felicis	felicium	felici —
acer	acris	acrium	acri —
mare	maris	marium	mari —
animal	animalis	animalium	animali —
calcar	calcaris	calcarium	calcari —
ciuitas	ciuitatis	ciuitatum	ciuiatat —
princeps	principis	principum	princip —
hiems	hiemis	hiemum	hiem —
lex	legis	legum	leg —
inops	inopis	inopum	inop —
dux	ducis	ducum	duc —
consul	consulis	consulum	consul —
homo	hominis	hominum	homin —
lectio	lectionis	lectionum	lection —
amor	amoris	amorum	amor —
corpus	corporis	corporum	corpor —
caput	capitis	capitum	capit —
onus	oneris	onerum	oner —
flumen	fluminis	fluminum	flumin —
lac	lactis	lactum	lact —
cor	cordis	cordum	cord —

Pelo quadro, podemos observar que o genitivo plural tem, no latim clássico, apenas duas

desinências: — RUM e — UM e que antes dessas desinências aparece uma *consoante* ou as vogais /a/, /o/, /u/, /e/, /i/. São os temas nominais. Também podemos observar que o genitivo singular tem em cada tema *uma mesma desinência,* a despeito da variação do nominativo.

Será fácil, então, estabelecer uma norma para reconhecimento dos temas, já que o dicionário registra cada palavra em nominativo e genitivo singular.

Assim, teremos:

1. Será de *tema em — a —* a palavra que tiver a seguinte oposição nominativo/genitivo singular:

— a / — ae : *poeta, — ae.*

2. Será de *tema em — o —* a palavra que tiver uma das seguintes oposições nominativo/genitivo singular:

— us / — i : *dominus, — i;*
— er / — i : *puer, — i;*
— ir / — i : *uir, — i;*
— um / — i : *templum, — i.*

3. Será de *tema em — u —* a palvra que tiver uma das seguintes oposições nominativo/genitivo singular:

— us / — us : *fructus, — us;*
— u / — us : *genu, — us.*

4. Será de *tema em* — *e* — a palavra que tiver a seguinte oposição nominativo/genitivo singular:

— es / — ei : *dies, — ei.*

5. Será de *tema em* — *i* — a palavra que tiver uma das seguintes oposições nominativo/genitivo singular:

— is / — is : *nauis, — is;*
— es / — is : *uulpes, — is;*
— s / — is : *urbs, — is (< *urbis, — is);*
— zero / — is : *mare, — is; animal, — is; acer, acris.*

6. Será de *tema em consoante* a palavra que tiver uma das seguintes oposições nominativo/genitivo singular:

— s / — is : *ciuitas, — atis; hiems, — is; dux, ducis;*
— zero / — is : *consul, — is; homo, — inis; amor, — is; lac, lactis.*

No tema em — *i*, as palavras de nominativo com desinência ZERO têm as terminações — *er*, — *e*, — *al*, — *ar*. É o resultado da evolução fonética.

No tema em consoante, somente têm desinência de nominativo os temas em dental, bila-

bial e velar. Todavia, algumas palavras de nominativo em — *es*, — *is*, embora de número muito reduzido, são de tema em consoante.

O tema em — *i* — e o tema *em consoante* têm uma relação muito íntima, pois os dois chegaram a uma mesma desinência de genitivo, por força da evolução fonética a que foi submetida a desinência do tema *em consoante*, inicialmente — *es*. Por isso, há constantemente a influência analógica de um tema sobre o outro, e suas desinências casuais se tornam quase idênticas. De qualquer forma, contudo, no genitivo plural permanece a diferença.

O português não conservou esses seis temas. Possui apenas três, o que é fruto das alterações sofridas pela língua latina. Veremos mais adiante a passagem dos seis temas a três no latim vulgar.

A FLEXÃO DE NÚMERO E DE GÊNERO

A flexão de número está ligada intimamente à flexão de caso. Em cada palavra, a desinência casual indica ao mesmo tempo a função sintática e o número. Assim, a frase

discipulus attentus est

opõe-se, como singular, à frase

discipuli attenti sunt,

que está no plural. *Discipulus* é ao mesmo tempo *nominativo* e *singular*. *Discipuli* é *nominativo* e *plural*.

O gênero, ao contrário, não tinha no latim uma desinência específica, em todos os casos, conquanto se conservasse a classificação tripartida: *masculino, feminino, neutro*.

Proveniente de um primitivo dualismo *animado/inaminado* do indo-europeu, a distinção em três gêneros, até certo ponto clara no indo-europeu comum, não tem no latim, desde as suas origens, uma caracterização morfológica capaz de mantê-la viva. Se, por um lado, uma grande classe de adjetivos expressa a diferenciação genérica *masculino/feminino* pela oposição de temas do tipo *magnus/magna,* por outro lado, a oposição *masculino/neutro,* presente num mesmo tema, anula-se completamente no genitivo, no dativo e no ablativo. Além disso, outra grande classe de adjetivos pertence ao tema em — *i* — ou *em consoante,* sem condição, pois, de diferenciação morfológica em todos os casos. Se a dificuldade de diferenciação genérica é grande na área do adjetivo, na do substantivo ela se torna ainda maior. Já tem origem no próprio latim primitivo a tendência da língua em fixar em algum elemento mórfico a distinção *masculino/feminino*. Se Ênio ainda emprega um sintagma do tipo *lupus femina,* aumenta progressivamente o número de oposições do tipo *filius/filia; dominus/domina; magister/magistra; deus/dea; puer /puella; lupus/lupa*. Essa caracterização morfológica se acentua nos vários períodos de evolução

da língua e no Português, por exemplo, o artigo é fundamental na indicação do gênero gramatical de palavras que representam seres desprovidos de gênero natural, portanto, de sexo.

O ACUSATIVO NO LATIM CLÁSSICO

Não se trata, nesta Introdução, de estudar toda a flexão casual latina, mas de fixar as tendências da língua em reduzir as desinências e, conseqüentemente, os casos. Podemos observar, por exemplo, que as palavras neutras têm três casos com idêntica desinência, quer no singular, quer no plural: o nominativo, o acusativo e o vocativo. Além disso, no plural, a desinência — *a* é comum ao neutro de todos os temas que o possuem: *templa, animalia, cornua,* respectivamente de *templum,* — *i, animal,* — *alis, cornu,* — *us*. Podemos citar inúmeras coincidências fonéticas dos casos, as quais, se não são intencionais, como de fato não o são, contribuem de maneira efetiva para a redução dos casos, de vez que cada geração de falantes vai perdendo, pouco a pouco, contacto com as causas motivadoras iniciais de tais evoluções: a desinência — *is* é comum ao dativo e ao ablativo do plural dos temas em — *a* — e — *o* —: *dominis,* dativo e ablativo plural de *dominus* e de *domina;* a desinência — *bus* serve ao dativo e ablativo plural dos temas em *consoante,* — *i* —, — *e* —, — *u* —: *ciuitatibus, nauibus, diebus, fructibus,* respecti-

vamente de *ciuitas, —atis, nauis, —is, dies, —ei, fructus, —us;* a desinência —*a* é comum ao nominativo, vocativo e ablativo singular dos nomes de tema em —*a*—, não possuindo nenhuma distinção com a perda da quantidade; o genitivo e o dativo singular e o nominativo e vocativo plural têm, no tema em —*a*— a mesma desinência —*ae*. Um simples exame do quadro de desinências casuais do nosso *Estudo progressivo da morfo-sintaxe latina,* p. 85, será bastante para verificação das coincidências.

De qualquer forma, o acusativo é o caso latino que sobrevive na área da Península Ibérica e, por isso mesmo, interessa-nos muito de perto. Os nossos nomes, na sua quase totalidade, são a continuação desse acusativo.

Para maior visão de conjunto, apresentamos no quadro que se segue uma relação de palavras em acusativo ao lado de cada espécie de tema e da correspondente oposição *nominativo/genitivo* singular.

Lembramos que no quadro desinência e terminação se equivalem, desde que sejam capazes de estabelecer uma oposição indicadora de função sintática. Assim é que no tema em —*a*—, por exemplo, o nominativo é de desinência *zero,* mas no período clássico prevalece a oposição —*a*/—*ae,* em que o final do tema funciona como verdadeiro elemento de oposição casual.

Tema em	Oposição nominat/ genitivo singular	ACUSATIVO CLASSICO					
		SINGULAR			PLURAL		
		Masc.	Fem.	Neutro	Masc.	Fem.	Neutro
— a —	— a/ — ae	poetam	filiam altam	— —	poetas	filias altas	— —
— o —	— us/ — i — er/ — i — ir/ — i — um/— i	filium altum puerum uirum — —	humum — — — — —	(1) — — — templum altum	filios altos pueros uiros — —	humos — — — — —	— — — — templa alta
— u —	— us/ — us — u/ — us	fructum —	manum —	— cornu	fructus —	manus —	— cornua
— e —	— es/ — ei	diem	rem	—	dies	res	—
— i —	— is/ — is — es/ — is — s / — is zero/ — is	ciuem uerrem felicem — — — —	nauem uulpem felicem — — — —	— — felix facile mare animal calcar	ciues uerres felices — — — —	naues uulpes felices — — — —	— — felicia facilia maria animalia calcaria
Consoante	— s/ — is zero/ — is	principem consulem ueterem	ciuitatem lectionem ueterem	— caput uetus	principes consules ueteres	ciuitates lectiones ueteres	— capita uetera

(1) Entre os neutros de tema em — *o* —, apenas três nomes têm nominativo em — *us*: *uirus, pelagus, uulgus*. Preferimos não registrá-los no quadro. (2, 3) — Tratando-se de adjetivo, o neutro tem sempre o acusativo igual ao nominativo, o que não ocorre com o masculino e o feminino.

Algumas palavras em — *i* — conservam, no latim clássico, o acusativo em — *im*, do tipo *tussim*.

A leitura do quadro mostra-nos que o acusativo singular, masculino e feminino, termina sempre em — *m* e que o plural termina sempre em — *s*. No gênero neutro, o acusativo singular pode ter vários finais, mas o plural termina sempre em — *a*.

Chamamos também a atenção para o fato de que, no singular, antes da desinência — *m*, aparecem as vogais /a/, /u/, /e/; no plural, antes da desinência —*s*, as vogais /a/, /o/, /u/, /e/.

Tais fatos não teriam para nós nenhuma importância, se a língua latina não ultrapassasse os limites da sua área geográfica e do seu tempo. Mas, instrumento de comunicação dos povos que se ergueram em nações sobre os escombros do Império Romano, essa mesma língua conservou os traços fundamentais que se tornaram as linhas mestras da nossa sintaxe e da nossa morfologia. Nos quadros que se seguem mostraremos que aquelas vogais são caracterizadoras dos nossos três temas nominais.

A REDUÇÃO DOS CASOS

Já sabemos que o latim possuía seis casos, como também que a evolução fonética levou alguns deles a uma só desinência. Era de se prever que tais semelhanças de desinências casuais trouxessem dificuldades ao homem do povo, principalmente em se tratando de províncias mais distantes do poder central, sediado em Roma.

É notório que a evolução fonética é fator altamente desagregador. Tende a substituir padrões lingüísticos por outros que, por sua vez, não permanecem intactos por muito tempo, dando seu lugar a outros. Mas a ação desses fenômenos fonéticos se acentua nos períodos de transição, principalmente quando dois grupos lingüísticos se entrechocam. No período latino, a perda de integridade da língua coincide com a decadência do Império Romano e conseqüente desmoronamento.

Avolumam-se as transformações fonéticas. A quantidade desaparece, cedendo o seu lugar à intensidade, ela que sempre funcionou como uma espécie de defesa das vogais longas, que só em casos excepcionais sofriam os efeitos da evolução fonética.

Se o homem culto era capaz de distinguir os casos e empregá-los conscientemente, o mesmo não se poderá dizer do homem do povo, inculto e despreocupado com a pureza da linguagem. Como a diferenciação casual se torna cada vez

mais precária, o uso da preposição, que no latim clássico se restringia ao acusativo e ao ablativo apenas para indicar o tipo de circunstância que acompanhava a função sintática, amplia-se no sentido de tornar-se, ela mesma, o elemento determinante da função sintática como substitutivo do caso. E assim é que no Português a preposição é elemento indispensável na estrutura da frase.

A redução dos casos é uma tendência natural e não uma inovação do latim vulgar. Acontece apenas que é na língua oral que se torna possível e mais fácil a evolução. Não se pode negar a Plauto o uso correto dos casos, da mesma forma que vimos em autores populares a falsa presunção de que usam uma linguagem erudita e correta. Ao formar-se, o latim já eliminou o instrumental e o locativo do indo-europeu e mesmo o vocativo não chega a ser propriamente um caso à parte, de vez que somente difere do nominativo nos nomes de tema em —*o*— com nominativo singular em —*us*, do tipo *dominus/domine,* ou *Antonius/Antoni*.

De qualquer forma, a flexão nominal nos moldes do latim clássico desapareceu completamente, quando a evolução da língua atingiu a fase do romanço. Foi, como não poderia deixar de ser, uma mudança paulatina e praticamente insensível aos falantes da época, todavia ela se fez e, o que é mais admirável, continua a ser feita a despeito de todos os esforços em contrário.

O ablativo parece ser o caso primeiramente atingido. Já no latim primitivo, quer no singular, quer no plural é sensível a alteração de suas desinências. No plural, a desinência —*is* primitiva, dos temas em —*a*— e —*o*— combina com essas vogais, resultando no desaparecimento delas: —*ais* > —*eis* > —*is*; —*ois* > —*eis*> —*is*. A perda da vogal temática parece ser fatal ao caso na língua oral, pela quebra do sistema. No singular, a desinência primitiva era —*d*, exceção apenas para o tema em consoante. Tal desinência não tardou a desaparecer. Nessas condições, o ablativo singular torna-se igual ao tema: *poeta, domino, templo, naue* (por *naui*), *die, fructu*. Dois fatores pelo menos levam o latim vulgar, muito cedo, ao abandono do ablativo em benefício do acusativo: primeiro, o uso da preposição com os dois casos; segundo, sua completa identificação no singular, com a perda da desinência —*m* do acusativo. Estender-se a perda ao plural é uma conseqüência lógica.

O genitivo é um caso que, já no latim clássico, sofre a concorrência do dativo, principalmente no tipo de construção que os gramáticos denominam *dativo de posse*. Além disso, muitos nomes, as mais das vezes adjetivos, constroem-se indiferentemente com o genitivo e com o dativo: "... nemo tam improbus ... tam *tui similis* inueniri potest". Cíc. Cat. 1,2,5, "Urbem... putaui ... *huic nostrae similem*". (Verg. Buc.

I,19-29). O próprio ablativo entra na área do genitivo adnominal em construções como: "... ceruum *uasti corporis*" (Fedro, 1,5,5-6), ao lado de "... *praestanti corpore* nymphae" (Verg. En. I, 71) ou 'uas auri" / 'uas ex auro"..

É natural, também, que o genitivo não consiga resistir por muito tempo ao processo de mutações do sistema.

Dos casos fadados ao desaparecimento, o dativo parece ser o mais resistente, mas também ele cede o seu lugar ao acusativo regido de preposição.

Já no romanço, ou talvez mesmo no final do período latino, resta na Lusitânia apenas o acusativo.

REDUÇÃO DOS TEMAS

O latim possuía seis temas nominais, como vimos. Todavia, se examinarmos o acusativo singular, no período clássico da língua, já perceberemos aí alguns sintomas do que vai acontecer:

a) o tema em —*o*— tem essa vogal evoluída para —*ŭ*—, dando a desinência ou terminação —*ŭm*;

b) o tema em —*u*—, tendo o acusativo em sílaba final travada, assume a forma em —*ŭm*, igual, pois, ao tema em —*o*—;

c) o tema em —*i*—, por analogia com o tema em *consoante,* forma o acusativo em —*ĕm,* o que o iguala também ao tema em —*e*—, com acusativo em —*ĕm*;

d) o tema em consoante, ou já recebe a desinência —*ĕm* (*consul-em*), ou traz um /e/ epentético entre a consoante do tema e a desinência —*m* (*reg-e-m*), dando em resultado —*ĕm*.

Com isso, o acusativo singular clássico do gênero animado (masculino e feminino) tem as seguintes terminações: —*am,* —*um,* —*em*. A desinência —*um* do tema em —*o*—, tem como correspondente plural a desinência —*os*: *dominum/dominos*. O tema em —*u*—, que tem no latim clássico o plural em —*us*, passa a ter também, no latim vulgar, por analogia, a desinência — *os,* tema em —*o*—, pois: *fructum/fructus; fructum/fructos.*

Desta forma, quando o latim vulgar reduziu os seis casos a um só, o acusativo, também reduziu os seis temas a três: —*a*—, —*o*—, —*e*—.

A PERDA DO GÊNERO NEUTRO

O neutro não teria razões para subsistir, primeiro porque a antiga divisão indo-européia dos gêneros em animado e inanimado já não tem sentido para os romanos e, em segundo lugar, porque o gênero não tem desinências específicas. Além disso, é mínima a diferença

entre o masculino e o neutro, pois entre eles não ocorre o que se dá entre o masculino e o feminino que podem estar em temas diferentes, tipo *magnus / magna* ou *filius / filia*. Se no nominativo singular pode haver a oposição masculino/ neutro do tipo *magnus / magnum,* o mesmo não ocorre com o acusativo. Nenhum elemento mórfico distingue o gênero em, por exemplo, *magnum, puerum, templum*.

De qualquer forma o neutro identifica-se muito cedo com o masculino. Uma vez feita a identificação, o plural segue o modelo do tema em — *o* — ou do tema em — *e* — do latim vulgar: *templum* > *templu / templos; caput* > *capu / capos; animal* > *animale / animales*.

As formas neutras de plural, cuja desinência é — *a*, vão engrossar o tema em — *a* —, confundidas que foram com o feminino. Aliás, cumpre notar que o latim vulgar vinculou a vogal — *o* ao masculino e a vogal — *a* ao feminino, numa oposição — o/ — a de masculino/feminino. O português, além de ter ou o masculino ou o feminino resultantes do neutro singular e plural, possui uma série numerosísima de pares do tipo *fado / fada, lenho / lenha, animal / alimária*.

Os quadros que se seguem procuram dar uma idéia de conjunto dessas transformações operadas no latim vulgar e no romanço, em comparação com o latim clássico.

O ACUSATIVO NO LATIM CLÁSSICO E NO LATIM VULGAR
(No período final)
QUADRO 1
Constituição do tema em — a — no latim vulgar

TEMA EM —A—						
	SINGULAR			PLURAL		
	Masculino	Feminino		Masculino	Feminino	
LATIM CLÁSSICO	poetam nautam	filiam altam		poetas nautas	filias altas	
LATIM VULGAR	nauta poeta	filia alta	signa ligna animalia	nautas poetas	filias altas	signas lignas animalias
Masculino		oriundos do feminino clássico	oriundos do neutro plural	Masculino	oriundos do feminino clássico	oriundos do neutro plural
		Feminino			Feminino	
TEMA EM —A—						

Como os sufixos — *ies* e —*ities,* formadores de nomes de tema em — *e* —, tinham formas correspondentes em —*ia* e *itia,* tipo *materies,* —*ei* e *materia,* —*ae,* um grande número de nomes de tema em— *e* — incorpora-se ao tema em — *a* — no latim vulgar. Os próprios clássicos costumavam usar as duas formas.

Remonta ao próprio latim a criação de palavras femininas em — *ia,* montadas no radical do particípio presente, do tipo *praesentia,* —*ae, essentia,* —*ae.*

QUADRO 2

Constituição do tema em — o — no latim vulgar

SINGULAR

	TEMA EM — O —			Tema em consoante neutro tipo	TEMA EM — U —		
	Feminino	Masculino	Neutro		Masculino	Neutro	Feminino
LATIM CLÁSSICO	acanthum humum ficum	filium campum altum	templum pelagus altum	corpus caput pectus	fructum cursum cultum	cornu	nanum
LATIM VULGAR	acanthu humu ficu	filiu campu altu	templu pelagu altu	corpu capu pectu	fructu cursu cultu	cornu	manu
	MASCULINO						FEMININO
	TEMA EM — O —						

PLURAL

	TEMA EM —O—			Tema em consoante neutro tipo	TEMA EM —U—		
	Feminino	Masculino	Neutro		Masculino	Neutro	Feminino
LATIM CLÁSSICO	acanthos humos ficos	filios campos altos	templa pelaga alta	corpora capita pectora	fructus cursus cultus	cornua	manus
LATIM VULGAR	acanthos humos ficos	filios campos altos	templos pelagos altos	corpos capos pectos	fructos cursos cultos	cornos	manos
	MASCULINO						FEMININO
	TEMA EM —O—						

QUADRO 3

Constituição do tema em — e — do latim vulgar

SINGULAR

	TEMA EM — E —		TEMA EM — I —			TEMA EM CONSOANTE		
	Feminino	**Masculino**	**Masculino**	**Neutro**	**Feminino**	**Feminino**	**Masculino**	**Neutro**
LATIM CLÁSSICO	faciem seriem	diem	ciuem Tiberim facilem	animal mare facile	nauem tussim facilem	ciuitatem legem lectionem arborem	principem consulem regem amorem	flumen lumen lac (< lact)
LATIM VULGAR	facie serie	die	ciue Tibere facile	animale mare facile	naue tusse facile	ciuitate lege lectione arbore	principe consule rege amore	flume lume lacte
	Feminino	**Masculino**			**Feminino**		**Masculino**	
	TEMA EM — E —							

PLURAL

	TEMA EM —E—		TEMA EM —I—			TEMA EM CONSOANTE		
	Feminino	**Masculino**	**Masculino**	**Neutro**	**Feminino**	**Feminino**	**Masculino**	**Neutro**
LATIM CLÁSSICO	facies series	dies	ciues — faciles	animalia maria facilia	naues tussis faciles	ciuitates leges lectiones arbores	principes consules reges amores	flumina lumina lacta
LATIM VULGAR	facies series	dies	ciues — faciles	animales mares faciles	naues tusses faciles	ciuitates leges lectiones arbores	principes consules reges amores	flumes lumes lactes
	feminino	masculino			feminino		masculino	
	TEMA EM —E—							

Dies passa ao tema em — *a* —, donde, no português, *dia*. Vimos que o latim vulgar associa o gênero masculino ao tema em — *o* — e o feminino ao tema em — *a* —, com as discordâncias próprias da significação de certas palavras. Isso não aconteceu com o tema em — *e* — no qual as palavras se tornaram imprecisas na indicação do gênero. Palavras masculinas latinas chegam ao português como femininas, da mesma forma que muitas tomadas primitivamente como femininas chegam até nós como masculinas. Leve-se em conta ainda que muitas, ou mudaram de gênero no curso da própria língua portuguesa ou não são empregadas em um mesmo gênero por todos os falantes.

No português é normal a perda da vogal temática — *e* —, quando precedida de consoante que pudesse formar sílaba com a vogal anterior. Na formação do plural, contudo, restabelece-se a vogal: *amore* > *amor* / *amores*.

Os nossos plurais são todos explicáveis pelo plural latino.

BIBLIOGRAFIA

MAURER, JR. T. Henrique. *Gramática do Latim Vulgar*. Acadêdêmica, Rio, 1959.

VÄÄNÄNEN, Velho. *Introducción al Latin Vulgar*. Ed. Gredos, Madrid, 1967.

ERNOUT, A. *Morphologie Historique du Latin*. Librairie G. Klincksieck, Paris, 1953.

IVO, Oscarino da Silva. *Estudo progressivo da morfo-sintaxe latina*. Imprensa Universitária da UFMG, Belo Horizonte, 1974.

A PROPÓSITO DA ETIMOLOGIA DO port. romã

R. C. ROMANELLI

Foi, sem dúvida, João de Souza, nosso mais antigo arabista, o primeiro estudioso das origens de nosso vocabulário a ocupar-se da etimologia da palavra portuguesa *romã*. Em sua obra pioneira, *Vestígios da Língua Arábica em Portugal,* cuja primeira edição, publicada em Lisboa, data de 1789, ele atribuiu a esta palavra origem árabe. Efetivamente, no verbete *ROMAÃ,* escreveu ele, em caracteres arábicos, o étimo da palavra e, a seguir, o transcreveu em caracteres latinos, sob a forma *Romman* (aliás, *rummān*, em correta transcrição), acompanhada da seguinte explicação: "Fruto conhecido por outro nome, granada. Em Damasco, cidade da Syria, foi adorado antigamente o Deos Rimmon,[1] que trazia na mão

1. Há aqui um engano de SOUZA, pois *Rimmon,* como nome de divindade, nada tem a ver com o nome da romã. É simplesmente uma adaptação hebraica do semítico ocidental *Rammānu* 'deus de Damasco e da Síria', mais conhecido por Adad ou Hadad. A pronúncia hebraica *Rimmon,* em vez de *Rammân,* provém, sem dúvida, de etimologia popular, que deveria relacionar este nome estrangeiro com o nome vernáculo da romãzeira. O semítico ocidental *Ram-*

direita huma romaã, para mostrar, que elle era o protector daquelle povo, isto he, os Caphturins, os quaes trazião esta fructa na sua cota."[2]

Durante quase século e meio, ninguém ousou questionar o étimo indicado por Souza. Admitiram-no tranquilamente os mais ilustres arabistas do século passado, como Engelmann (1861), Dozy (1869),[3] Dévic (1876)[4] e Eguílaz (1886).[5] Aceitou-o igualmente, mais tarde, já em nosso século, Lokotsch (1927), conforme se lê em sua sintética, mas segura e erudita contribuição ao estudo das palavras européias de origem oriental.[6]

A contar, porém, de Meyer-Lübke, o vocábulo *romã* passou a figurar, em quase todos os nossos dicionários, como palavra de origem latina. Realmente, desde a primeira edição de seu *Romanisches etymologisches Worterbuch* (1911-1920), o ilustre romanista alemão sustentou que

---

mãnu significa, literalmente, 'rugidor, bramidor, atroador, trovejador' e, como tal, é um nome de agente tomado a um verbo representado em acádio por *ramãmu* 'rugir, bramar, atroar', com o qual se relacionam o acádio *rimmum* 'rugido, bramido, trovão', o ár. *aramma,* o etíope *armama* 'calar, *silenciar*'. Cf. W. VON SODEN, *Akkadisches Handwörterbuch,* pp. 949, 950 e 986.

2. JOÃO DE SOUZA, *Vestígios da Língua Arábica em Portugal,* p. 140.

3. DOZY et ENGELMANN, *Glossaire des Mots Espagnol et Portugais dérivés de l'Arabe,* p. 355.

4. MARCEL DEVIC, *Dictionnaire Etymologique des Mots Français d'Origine Orientale,* p. 197.

5. EGUÍLAZ Y YANGUAS, *Glosario Etimológico de las Palabras de Origen Oriental,* p. 484.

6. KARL LOKOTSCH, *Etymologisches Wörterbuch der europäischen Wörter orientalischen Ursprungs,* nº 1729, pp. 137-138.

o port. *romã* proveio do lat. *romana* (scil. *mala*),[7] expressão que, em latim Vulgar, corresponde exatamente ao acusativo plural neutro do lat. cláss. *mālum Rōmānum* 'maçã romana'.

O saudoso filólogo e lexicógrafo patrício, Antenor Nascentes, em seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa,* edição única, datada de 1932, consignou, ao lado da etimologia árabe, a latina, sem, todavia, optar por uma ou por outra. Mas, em seu *Dicionário Etimológico Resumido,* de edição mais recente, datada de 1966, decidiu-se ele pelo étimo latino, com o que endossou a lição de Meyer-Lübke. Outro filólogo e lexicógrafo, o arabista português, José Pedro Machado, na 1ª edição de seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa,* publicada em 1952, subscreveu o parecer do mestre alemão, posição que ele manteve na 2ª edição, datada de 1967.

De então para cá, parece ter-se firmado a convicção de que o étimo da palavra romã é efetivamente o lat. *romana* (scil. *mala*), tal como o propusera Meyer-Lübke. É essa, pelo menos, a posição assumida por modernos filólogos e lexicógrafos brasileiros, entre os quais devem mencionar-se Silveira Bueno, no seu *Grande Dicionário Etimológico Prosódico da Língua Portuguesa,* 1ª edição, 2ª tiragem, datada de 1968, e Aurélio Buarque de Holanda Ferreira,

---

7. MEYER-LÜBKE, *Romanisches etymologisches Wörterbuch,* nº 7369.

em seu *Novo Dicionário Aurélio,* 1ª edição 4ª reimpressão, sem data. O *Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos,* já em 5ª edição, datada de 1976, organizado com a colaboração e assistência, na parte filológica, do romanista, Theodoro Henrique Maurer Jr., repete, como os demais, a opinião de Meyer-Lübke.

É lícito, portanto, concluir, em face da total adesão à tese do étimo latino, que se acha francamente superada e definitivamente abandonada a tese da origem árabe do vocábulo de que nos ocupamos. Mas, indagamos, haveria razões convincentes para essa mudança de posição? De nossa parte, cremos que não e é o que nos propusemos demonstrar aqui, socorrendo-nos de dados histórico-literários e fitogeográficos.

Saliente-se, preliminarmente, que a denominação *mala Romana* 'maçã romana', que se pretende ter sido dada, em Latim Vulgar, ao fruto da romãzeira, não condiz com o nome sob o qual foi ele conhecido em quase toda a latinidade. Desde os mais antigos escritores latinos, o nome da romã está amplamente documentado e plenamente reconhecido como o de um fruto estrangeiro, sob a denominação binária de *malum Punicum* 'maçã cartaginesa'. Às vezes, escreve-se simplesmente *Punicum,*[8] isto é, 'a cartaginesa' do mesmo modo que se escreve e se diz, em portu-

8. JACQUES ANDRÉ, *Léxique des Termes de Botanique en Latin,* p. 265.

guês, *pêssego,* por *fruto pérsico,* ou da Pérsia; *tangerina,* por *laranja tangerina,* ou de *Tânger*.

Catão foi o primeiro a documentar o nome desta fruta. Com efeito, é em sua obra, *De Agri Cultura,* 51, que aparece, pela primeira vez, a denominação *malum Punicum* 'maçã cartaginesa', evidentemente uma denominação decorrente do fato de os Romanos admitirem a romã como fruto originário de Cartago, antiga colônia Romana ao Norte da África: *"Circa Carthaginem Punicum malum cognomine sibi vindicat."* Em outra passagem da mesma obra, 51, abona-se de novo o nome: "...*ficum, oleam, Malum Punicum, cotonem aliaque mala omnia* (...) *seri* (...) *eodem modo oportet."* Varrão, em seu livro, *De Lingua Latina,* 7, 91, refere-se também à romã, servindo-se da mesma expressão: "... *in malo Punico."* Columela, em sua obra, *De Arboribus,* 12, 41, 1, chega até a chamar a atenção para o nome 'cartaginesas', pelo qual são denominadas as 'doces maçãs granadas': *"Mala dulcia granata quae Punica vocantur."* Suetônio, em *Domitianus,* 1, 1, biografia de um dos Doze Césares, designa o fruto por igual nome: "... *natus est* (...) *regione urbis sexta ad Malum Punicum."* Também em Petrônio, 31, 11, se nos depara a mesma denominação: "... *cum granis Punici mali."* São inúmeras, na *Naturalis Historia* de Plínio, as passagens em que ele se serve igualmente da expressão *malum Punicum*.

Afigura-se-nos significativo, por outro lado, o fato de não haver, em nenhuma das línguas ocidentais da família indo-européia, sequer um *nome simples,* genuinamente vernáculo, para designar a romã ou a romãzeira. Surpreende-nos realmente o fato de serem de origem oriental todos os nomes simples nelas atestados, o que vem corroborar nossa presunção de que essa planta não era autóctone na Europa. Isso se evidencia na etimologia dos nomes designativos da romã nas línguas mais representativas do tronco indo-europeu:

O grego, por exemplo, conta com duas palavras, cada qual com uma variante, para nomear, tanto a romã, quanto a romãzeira — ῥοιά (var. ῥοά) e σίδη (var. σίβδη) — mas são ambas de origem asiática.[9] Em armênio, a planta, como seu fruto, são designados pela palavra *nuṙn,* que é, como se verá adiante, empréstimo do persa *nâr* 'romã'. Em albanês, *šegɛ* 'romã, romãzeira', que, segundo Meyer, é também empréstimo, sem dúvida, de uma língua oriental.[10] Em romeno, o nome usual é *rodie,* que repousa no grego moderno ῥοδι, este visivelmente um derivado do grego antigo ῥοά, ῥοιά, citado acima. Nas demais línguas românicas, assim como nas germânicas, não há também uma denominação pró-

9. Cf. EMILE BOISACQ, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque,* p. 864, e HJALMAR FRISK, *Griechisches etymologisches Wörterbuch,* II, p. 660 e 702-703.

10. G. MEYER, *Etymologisches Wörterbuch der albanesischer Sprachen,* p. 401.

pria, *formada de um só radical*. Cada denominação consiste na aglutinação de duas palavras e, quando constituída de uma só, esta resulta sempre da simplificação de duas, das quais uma é um substantivo designativo da maçã [11] e outra, um adjetivo, às vezes substantivado, designativo da espécie granada:[12] italiano *melagrana*, francês *grenade*, espanhol *granada*; sueco *granatäpple*, dinamarquês *granataeble*, norueguês, *granateple*, inglês *pomegranate*, alemão *Granatapfel*, holandês *granaatappel*. Igual composição ocorre no ramo báltico, onde também não há, para romã, um nome simples: lituânio *pomegranatas* e letônio *granatabols*, composto este no qual o elemento *abols* é corradical do ing. *apple*, al. *Apfel*, sueco *äpple* etc. No ramo eslávico, ocorrem em checo ou boêmio *granátové jablko*, literalmente, 'maçã granada', em polonês *granat* e em russo *granát*, mas, em búlgaro e em sérvio-croata, a designação consta de um só nome, este, porém, de origem asiática: búlg. *nar* (var. *narŭ*), empréstimo, como o armênio, do novo persa *nâr* (cf. o curdo *enár*),[13] e sérvio-croata *šipak* (= ant. *šipŭkŭ* 'rosa' e 'romã'),

11. Em latim, empregam-se três nomes: *malum, melum, pomum*. Os nomes germânicos repousam sobre o tema **aplu-*, do ie. **abel, *abol* 'maçã'.

12. Do lat. *granata*, pl. de *granatum*, este de *granum* 'grão'.

13. Cf. SCHRADER-NEHRING, *Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde*, I, 408-409.

nome derivado do proto-eslavo **šipŭ*, mas que, em última instância, repousa no semítico.[14]

Considerando, pois, que a romãzeira não era nativa em parte alguma do território europeu, não há como justificar, para seu fruto, o pretendido nome de *mala Romana* 'maçã romana'. Em Cartago mesmo, donde havia sido transportada para a Itália, a planta não era autóctone. Foram emigrantes fenícios, fundadores de Cartago, que a tinham levado da Fenícia para lá. Tem-se, é verdade, notícia do cultivo da romãzeira no antigo Egito, pois seu nome figura na fórmula de um vermífugo, citada no repertório farmacológico daquele país, mas nada leva a crer que fosse nativa ali. O próprio nome *erman* (var. *herman*), com que em copta se designavam a planta e o fruto, é empréstimo do assírio *armanû*.[15] Poder-se-ia conjecturar a possibilidade de uma origem indiana da planta, mas essa hipótese deve ser igualmente afastada, porquanto o nome com que em sânscrito se denomina a romãzeira, *daḍimaḥ* (*daḍimam*, para o fruto), não é originariamente indiano, mas, segundo se crê, iraniano.[16] Seu verdadeiro hábitat e, portanto, seu centro de irradiação na antigüidade foram as terras quentes da Pérsia, Palestina e regiões adjacentes.

---

14. Cf. MAX VASMER, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, III, p. 400.

15. SCHRADER-NEHRING, op. cit. I, p. 408-409.

16. Cf. MANFRED MAYRHOFER, *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*, II, pp. 29-30.

Sabe-se que no território palestino a romãzeira era cultivada desde épocas anteriores aos tempos bíblicos e chegou até a constituir, juntamente com a vinha, a oliveira e a figueira, uma das maiores riquezas do país. Seu nome figura, por motivos diversos, nas páginas dos mais importantes livros do Antigo Testamento. Da planta e do fruto, como produtos típicos da Palestina, dão-nos conta dois livros do Pentateuco — Números XIII, 23 e Deuteronômio VIII, 8 e XX, 5 — e dois dos chamados livros proféticos — Joel I, 12 e Ageu I, 19-20. No Cântico dos Cânticos, IV, 3, VI, 7 e 11, VII, 13 e VIII, 2, Salomão canta a beleza dos jardins, onde floresce a romãzeira, assim como a sedução de seus frutos, com os quais ele compara as maçãs do rosto de sua amada. Três dos chamados livros históricos — I Reis, VII, 19 e 20, II Reis, XXV, 17 e Crônicas III, 16 — referem-se às romãs que, à guisa de ornamento, estavam esculpidas nos capitéis das colunas de bronze do Templo de Salomão. Enfim, outro livro do Pentateuco — Êxodo, XXVIII, 33 e XXXIX, 24 — nos fala de romãs de púrpura violeta e escarlate que guarneciam a parte inferior da túnica do sumo sacerdote.

Nessas, como em inúmeras outras passagens bíblicas, chamam-nos particularmente a atenção não só a antiquíssima familiaridade do povo hebreu com a romã, mas sobretudo a constante presença, no vocabulário hebraico ali utili-

zado, de um só e mesmo termo — *rimmôn*[17] — para expressar a noção não só da planta, a romãzeira, mas também do fruto, a romã. Ora, o hebraico *rimmôn* evoca, morfológica e semânticamente, o árabe *rummān*, apontado por Souza como étimo do port. *romã*. Como se pode verificar, não se trata de fortuita semelhança, mas de real afinidade entre as duas palavras, com as quais, aliás, se relacionam outras, integrantes de um mesmo grupo lingüístico, o chamado semítico comum. Basta que se comparem, com o hebraico *rimmôn* e o árabe *rummān*, o assírio *armanû* 'damasco' e também 'romã', o aramaico *rûmmānā* (var. *rimmônā*) 'romã' e o sudarábico *rumāni* (var. *ruman*) 'vermelho', isto é, 'da cor da romã', para se concluir que essas formas postulam uma raiz semítica trilítere, **rmn*, de cuja existência já não é lícito duvidar.[18]

Ante o inconcusso testemunho dos fatos, não há como fugir à restituição da etimologia proposta, há quase dois séculos, por João de Souza. É evidente, pois, que o port. *romã* só pode proceder do ár. *rummān* e, como tal, nada tem a ver com o lat. *romana* (scil. *mala*), como, aliás, já o haviam notado Nimer[19] e Corominas.[20]

---

17. Cf. BROWN-DRIVER-BRIGS, *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, p. 941.

18. Cf. WOLF LESLAU, *Lexique Soqotri (Sudarabique Moderne)*, p. 401.

19. MIGUEL NIMER, *Influências Orientais na Língua Portuguesa*, nº 499.

20. JOAN COROMINAS, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, IV, p. 55, nota 1 à palavra ROMANA.

ÍNDICE

I — LITERATURA 9

1. *ELECTRA: Três Autores, Três Personadades*

Por Jacyntho José Lins Brandão 11

2. *A LUSTRAÇÃO NA ELEGIA DE TIBULO*

Por Johnny José Mafra 33

3. *SAFO DE LESBOS*

Por Rubens dos Santos 55

II — FILOLOGIA 71

1. *INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO LATIM VULGAR*

Por Oscarino da Silva Ivo 73

2. *A PROPÓSITO DA ETIMOLOGIA DO port. romã*

Por R. C. Romanelli 101

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PUBLICAÇÃO 675

IMPRENSA UNIVERSITÁRIA

C. Postal 1621 - 30.000 Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

Edição da

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG