

## APRESENTAÇÃO

### NVNTIVS ANTIQVVS IV

*Feruet opus*

*Nuntius Antiquus*, Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da FALE/ FAFICH-UFMG (NEAM), chega a seu quarto número, agregando, como se espera, contribuições de pesquisadores com interesses vinculados aos mundos grego, romano, medieval e a seus desdobramentos na posterior cultura do Ocidente. Somos um mensageiro loquaz e diligente. A cada semestre nos comprazemos com novas e novas pesquisas tal como as abelhas virgilianas na lida do fabrico do mel. *Labor omnia uicit, improbus...* Estamos progredindo!

Para este volume, selecionamos textos variados nas três áreas de nossas pesquisas. Os textos relacionados ao helenismo são de María Cecilia Colombani (monstros em Hesíodo), Teodoro Rennó Assunção (cultura alimentar na *Odisseia*), Ana Gabrecht (celebração da moral dos heróis na *Iliada*), Ana Luíza Aun (drama satírico ateniense), Leonardo Antunes (tradução poética da lírica de Safo), Carlos Eduardo Gomes (política solônica) e, ao final da seção, insere-se um artigo coletivo, de equipe (que se lança frente ao desafiador teatro de Ésquilo na empreitada da tradução de textos teatrais antigos), a “Trupersa”.

No âmbito latino, colaboraram Brunno Vieira (tradução e recepção de Ovídio no mundo lusófono do século XIX) e Matheus Trevizam (religião romana no *De re rustica* de Varrão de Reate), enquanto as especulações medievalistas couberam a Andréa Ribeiro (temporalidade nas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X) e a Henrique Marques Samyn (gênero da pastorela na literatura latino-medieval).

Carla Bocchetti e Vânia Moragas reportam-nos ao universo dos estudos da tradição clássica, respectivamente tratando da incorporação da herança helênica na América espanhola do século XVIII e da “presença” da tragédia grega antiga em Nelson Rodrigues. Milton L. Torres, enfim, colabora com uma resenha de obra teórica sobre a interface entre as teologias pagã e cristã no mundo antigo.

Continuaremos, há muito que fazer! *Dum licet, et spirant flamina, nauis eat!*

Agradecemos a todos os colaboradores e desejamos, mais uma vez, excelentes

leituras a todos os interessados!

Cordialmente, os editores de *Nuntius Antiquus* IV.

Antônio Orlando Lopes,  
Matheus Trevizam e  
Tereza Virgínia R. Barbosa

n u n t i u s   a n t i q u u s

## Alegoria e (anti)bucolismo: da clivagem entre a poesia pastoral greco-latina e as pastorelas alegóricas médio-latinas

Henrique Marques Samyn  
Universidade do estado do Rio de Janeiro  
trovares@yahoo.com.br

### ABSTRACT

In this article, we attempt to analyse the medieval Latin pastourelles in contrast with the pastoral poetry of the bucolic tradition. We analyse three pastourelles of the *Carmina Burana*, which in our interpretation have an allegorical meaning: *Estivali sub fervore* (CB 79), *Lucis ordo sidere* (CB 157) and *Vere dulci mediante* (CB 158); we argue that the concept of counter-pastoral as defined by Raymond Williams can be useful to understand the representation of the country in medieval Latin pastourelles, though some reevaluation is necessary. Our conclusion is that the absence of the real social conditions of country life in medieval Latin pastourelles is deeply related to its allegorical content.

KEYWORDS: pastourelle; counter-pastoral; allegory; medieval Latin poetry; *Carmina Burana*.

### 1. Introdução

Um dos mais instigantes gêneros poéticos produzidos na Idade Média – tanto pela profusão de exemplares que produziu, em inúmeras variantes, disseminando-se por uma vasta extensão territorial, quanto pela plethora de questões que suscita em torno da literatura e da cultura medieval – é a pastorela, que pode ser caracterizada *lato sensu* como uma composição em versos que descreve o encontro entre uma pastora e um homem (em geral, um cavaleiro) num cenário campestre. Conquanto essa similaridade no tocante à ambiência possa sugerir, à primeira vista, uma relação genética entre a poesia pastoral greco-latina e as referidas obras medievais, uma investigação mais profunda revela que entre esses dois *corpora* há não só marcantes diferenças estruturais como também uma oposição naquilo que tange a elementos essenciais das composições clássicas. Será esse o nosso objeto de análise no presente artigo.

A fim de expor de modo claro nossa argumentação, estruturamos este texto em três etapas. Começamos apresentando uma breve revisão bibliográfica sobre a hipótese, já algum tempo considerada obsoleta, da origem greco-latina das pastorelas medievais, o que permite atestar uma primeira clivagem entre essas e a tradição bucólica clássica. Num segundo momento, apresentamos uma definição do conceito de pastorela alegórica, a partir da qual efetuamos o recorte das pastorelas médio-latinas aqui tematizadas. Por fim, aprofundamos nossa análise utilizando o conceito de antibucolismo, emprestado do teórico galês Raymond Williams, que adaptamos para viabilizar nossa reflexão em torno do *corpus* mencionado. Tencionamos, desse modo,

demonstrar em que medida consideramos que as referidas composições medievais podem ser qualificadas como antibucólicas – e, por conseguinte, como obras que podem ser contrapostas à poesia pastoral greco-latina.

## 2. Das origens (não-latinas) das pastorelas medievais

Ao longo do século XIII, a Europa conhece uma nova modalidade poética que se caracteriza não por padrões formais, mas por similaridades temáticas: são composições que invariavelmente retratam um ambiente campestre e descrevem o encontro entre uma pastora e um homem que tenta seduzi-la – às vezes, apenas com palavras galantes; outras vezes, ofertando presentes ou fazendo promessas de casamento. Os desfechos para esses enredos são igualmente variáveis: ora favorecem a pastora, que então consegue rechaçar as investidas do sedutor – o que eventualmente enseja situações de burla; ora atribuem a vitória ao sedutor, que então acaba por possuir a pastora – ainda que, em certos exemplares, faça-o através da violência. Há pastorelas em que é possível vislumbrar um final que favorece tanto a pastora quanto o homem que a seduz: é quando a pastora, tendo aceitado os presentes ou cedido às palavras daquele que a interpelava, entrega-se a ele num ato amoroso. Existem, finalmente, pastorelas que envolvem outros personagens além dos já mencionados: por vezes, esse terceiro elemento é Robin, nome mais comum do namorado ou noivo da pastora; há, também, casos em que aparecem animais ou grupos de pastores, cuja influência pode determinar diversos tipos de desfechos. Cabe reiterar ainda que há uma nítida diferença entre as pastorelas médio-latinas e as composições medievais pseudo-vergilianas, sendo as primeiras claramente influenciadas pelos modelos vernaculares em que se fazem presentes os elementos supracitados; retornaremos a esse ponto mais adiante.

O fato de a Antiguidade haver produzido poesias que retratavam cenários campestres sugeriu a vários teóricos e historiadores da literatura uma possível relação entre aquelas obras e as pastorelas medievais. Um dos principais proponentes dessa teoria, na década de 1920, foi o medievalista francês Edmond Faral. Ocorre que a pastorela mais antiga documentada é *L'autrier jost'una sebissa*, composta pelo trovador occitânico Marcabru entre 1130 e 1149, período que delimita sua atividade literária; não obstante, a brevíssima *Vida* de um outro trovador occitânico, Cercamon – aliás, contemporâneo de Marcabru – afirma que esse trovador da Gasconha “compôs versos e

pastorelas à maneira antiga” (*trobet vers e pastoretas a la usanza antiga*)<sup>1</sup>. Faral<sup>2</sup> postulou que essa passagem faria alusão a pastorelas eventualmente derivadas das composições bucólicas pseudo-vergilianas criadas na Idade Média; desse modo, supôs que a expressão “à maneira antiga” deveria ser lida como “à maneira dos antigos”, havendo nela portanto uma referência aos autores clássicos. A fim de fundamentar essa hipótese, Faral constatou que, tanto nas pastorais de extração vergiliana quanto nas pastorelas, certos personagens são nomeados: Títilo e Melibeu, nas composições antigas; Robin e Perrin, nas medievais. Ademais, numas e noutras os personagens fazem-se acompanhar por animais correspondentes às suas posses, como cães ou ovelhas; as descrições apresentam-nos com seus cajados e, não raro, instrumentos musicais, fazendo também menção à sua comida e às suas vestimentas. Por fim, em ambos os casos o discurso é atravessado por uma retórica cujo principal fim é ressaltar a simplicidade da situação descrita.

Todavia, essa argumentação de Faral é insuficiente: como objetou William Jones,<sup>3</sup> ela apenas permite inferir que, tanto em umas quanto em outras, os poemas tematizam a vida pastoral. Além disso, aquilo que Faral apresenta como o argumento mais convincente em favor de sua hipótese – uma bucólica da tradição pseudo-vergiliana composta pelo poeta britânico Johannes de Garlandia (c.1190 – c.1270) – apresenta nítidos problemas tanto no tocante à datação, já que data do segundo quarto do século XIII (sendo, assim, bastante posterior às pastorelas francesas e occitânicas), quanto em relação ao conteúdo, sendo possível apenas vagamente aproximá-la das pastorelas vernaculares que, mais tarde, inspirariam os exemplares médio-latinos.

Um dos primeiros críticos das hipóteses de Faral foi o filólogo belga Maurice Delbouille, que apresentou uma teoria diversa sobre as pastorelas, relacionando-as a certas composições médio-latinas datadas do século XII – mais especificamente, a um conjunto de obras da escola poética de Ripoll que haviam sido resgatadas por Lluís Nicolau D’Olwer pouco antes da publicação do ensaio de Delbouille. Defendia o belga a ideia de que as pastorelas não portavam um lirismo amoroso de extração clássica, mas um erotismo de tons goliárdicos, sendo possível aproximá-las de outras obras médio-latinas – os *Carmina Cantabrigiensia* e os *Carmina Burana* – a partir de elementos

---

<sup>1</sup> Cf. De Riquer, M. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 2001. Tomo I, p. 222 (minha tradução).

<sup>2</sup> Cf. Faral, E. *La pastourelle. Romania*. Paris, vol. XLIX, p. 242, 1923.

<sup>3</sup> Cf. Jones, W. P. *Some recent studies on the Pastourelle. Speculum*. Cambridge, vol. V, n. 2, p. 210, abr. 1930.

como a ambiência pastoral, o diálogo amoroso e a temática erótica. Também no texto de Delbouille não encontramos, contudo, um argumento que comprove cabalmente a existência de uma relação entre as pastorelas e as composições médio-latinas; é o próprio filólogo quem o admite quando, ao analisar comparativamente com as pastorelas um dos textos da escola de Ripoll, *De somnio*, reconhece haver “grandes diferenças” entre essa e aquelas, conquanto insista – algo contraditoriamente – na existência de “grandes afinidades” entre uma e outras.<sup>4</sup>

As dificuldades de sustentação da hipótese de uma origem greco-latina para as pastorelas foi apresentada de modo claro por Frederic Raby que, numa série de textos diferentes publicados no início da década de 1930<sup>5</sup> – portanto, na década seguinte àquela em que vieram à luz as conjeturas de Faral e de Delbouille – apresentou fortes argumentos contra aqueles que sustentavam essa teoria. Tendo como alvo principal o medievalista Hennig Brinkmann, que situava a cultura clérica e latina na origem da poesia occitânica e germânica,<sup>6</sup> Raby amparou-se em objeções de cunho formal para refutar a ideia de que a lírica secular médio-latina seja anterior à vernacular: consoante Raby, as formas de versificação utilizadas na poesia vernácula raramente são aquelas presentes na versificação litúrgica em língua latina; o que aconteceu foi, no sentido inverso, uma adaptação da versificação latina a um conjunto de estruturas absorvidas das canções vernaculares.<sup>7</sup>

A influência da cultura vernácula sobre a médio-latina, no entanto, torna-se ainda mais clara no tocante aos temas e à ambiência presente nas composições. Durante toda a Idade Média, afirma Raby, é possível perceber um amplo uso de temas derivados da cultura vernácula sobre a lírica médio-latina, tanto temas populares quanto “literários”; apenas a compreensão dessa influência permite uma compreensão adequada dos motivos explorados pelos poetas médio-latinos. Cabe considerar a provável hipótese de que as pastorelas de Walter de Châtillon, assim como aquelas dos *Carmina Burana*, sejam derivadas de modelos literários prévios: a ideia de que a poesia latina tenha uma

---

<sup>4</sup> Cf. Delbouille, M. *Les origines de la pastourelle. Mémoire présenté le 7 décembre 1925 à la classe des Lettres et des Sciences morales et politiques*. Bruxelles: Maurice Lamertin, 1926, p. 29-39.

<sup>5</sup> Cf. Raby, F. J. E. Resenha de: Gaselee, S. *The transition from the late latin lyric to the medieval love poem* (Cambridge: Bowes and Bowes, 1931). *The Classical Review*. Cambridge, vol. XLVI, n. 3, p. 142-143, jul. 1932/ \_\_\_\_\_. *Surgens Manerius summo diluculo... Speculum*. Cambridge, vol. V, n. 2, p. 204-208, abr.1933/ \_\_\_\_\_. *A history of secular Latin poetry in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1934. 2 vol.

<sup>6</sup> Cf. Brinkmann, H. *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*. Halle: M. Niemeyer, 1925./ \_\_\_\_\_. *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*. Halle: M. Niemeyer, 1926.

<sup>7</sup> Cf. Raby, *op. cit.*, 1934, vol. II, p. 337.

prioridade e preeminência sobre as outras é equivocada, mormente por ser uma propriedade de homens eruditos; sua grande virtude é o fato de ela haver buscado amparo fora das escolas e da retórica escolástica,<sup>8</sup> sendo assim capaz de renovar-se. Não obstante, o afastamento das hipóteses que postulavam origens latinas para as pastorelas medievais não significa que uma resposta definitiva tenha sido encontrada para o questionamento em torno do surgimento daquele gênero poético.<sup>9</sup>

### 3. As pastorelas alegóricas médio-latinas

A já mencionada obra do trovador occitânico Marcabru *L'autrier jost'una sebissa* é um dos dois principais modelos a partir dos quais as pastorelas medievais se desenvolveriam; a esse modelo occitânico se opõe um outro modelo, de origem francesa, sendo que uma das mais marcantes diferenças entre esses dois tipos de pastorelas diz respeito ao assunto que especificamente nos interessa: a dimensão alegórica das pastorelas occitânicas.

A pastorela de Marcabru descreve um encontro, num cenário campestre próximo de uma sebe (*jost'una sebissa*<sup>10</sup>), entre um cavaleiro e uma pastora vestida rusticamente – o que, aliás, explicita sua baixa condição social. Ao longo de treze estrofes, Marcabru constrói um diálogo em que a pastora refuta, com astuciosos argumentos, as maliciosas investidas retóricas do narrador, até que, finalmente, o cavaleiro dá-se por vencido; a pastora encerra o colóquio com palavras moralizantes: “um tal se embevece com a pintura,/ enquanto o outro espera pelo maná!” (“*Que tals bad' en la pintura/ Qu'autre n'espera la mana!*”), assim condenando a sensual atitude do narrador – para quem apenas a aparência importa – e reafirmando sua própria força moral: símbolo de origem bíblica, o maná representa o alimento divino, constituindo portando um índice das aspirações morais da pastora.<sup>11</sup>

Diversas são as observações que podem ser feitas sobre a obra de Marcabru, mormente acerca da pouco verossimilhante situação nela descrita: um cavaleiro

<sup>8</sup> Cf. Raby, *op. cit.*, p. 337-338.

<sup>9</sup> Sendo esse um dos temas de nossa atual pesquisa de doutorado, a hipótese (não-conclusiva) à que chegamos é de que a pastorela medieval nasceu a partir de dois modelos autóctones diferentes, um occitânico e um francês, que se desenvolveram de forma mais ou menos independente a partir de origens folclóricas; esses dois modelos originaram diversos exemplares em outras línguas, dentre os quais a latina. Abordaremos essa questão no próximo item deste artigo.

<sup>10</sup> Todas as citações do texto occitânico são da edição de Audiau (*La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*. Paris: E. de Boccard, 1923, p. 3-9). As traduções são minhas.

<sup>11</sup> O maná também se faz presente na obra de outro trovador occitânico, Jaufré Rudel, igualmente suscitando interpretações de sentido religioso (cf. Frank, G. The distant love of Jaufré Rudel. *Modern language notes*. Maryland, vol. LVII, n. 7, p. 532-533, nov. 1942).

medieval que desejasse possuir uma jovem bela e solitária com que se deparasse durante uma jornada pelo campo dificilmente estaria disposto a sustentar longos debates retóricos com ela; por outro lado, ainda que o fizesse, como crer que uma humilde jovem tivesse condições para rebater tão habilmente os argumentos de um homem de origem nobre, numa época em que a maioria das camponesas não recebia qualquer educação, exceto por alguns rudimentares conhecimentos religiosos?<sup>12</sup> A indagação que cabe fazer é: não haveria um sentido latente sob essa superfície textual, algo que possibilite uma leitura da obra como representação de um outro tipo de confronto – ou, em outras palavras: não se destina o texto menos à descrição de uma situação supostamente real do que à apresentação de um questionamento alegórico?

De fato: um cotejo entre os exemplares das tradições autóctones de pastorelas medievais – a occitânica e a francesa – revela que nas primeiras é frequente o uso da simbologia religiosa, ao passo que nos exemplares franceses deparamo-nos com situações mais verossimilhantes, conquanto não se trate propriamente de falar em termos de um “realismo” literário. Não obstante, nas pastorelas francesas há cavaleiros que não hesitam ao lançar mão da violência para possuir as jovens pastoras que encontram em seu caminho, assim como diversas delas cedem aos galanteios amorosos – e promessas – dos nobres com que se deparam; em oposição a isso, os exemplares occitânicos comumente descrevem pastoras que se declaram dispostas a viver dedicando-se aos princípios cristãos, eventualmente chegando a trajar-se à maneira de membros de ordens religiosas,<sup>13</sup> o que as coloca numa posição diametralmente oposta à dos sedutores: trata-se de um embate entre virtude e o vício, entre a pureza e o pecado, entre o espírito e a sensualidade.

Além desse sentido alegórico-moralizante, as pastorelas derivadas da tradição occitânica estabelecida a partir de Marcabru possuem as cinco características do modelo

---

<sup>12</sup> Cf. Power, E. *Medieval women*. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 78/ Shahar, S. *The fourth Estate. A history of women in the Middle Ages*. Tradução de Chaya Galai. London: Methuen, 1983, p. 248.

<sup>13</sup> Evidentemente, o que aqui apresentamos são apenas traços gerais de cada um desses modelos de pastorelas, cabendo observar que há variantes tanto no grupo occitânico quanto no francês. É certo, contudo, que o modelo alegorizante de pastorela criado por Marcabru encontra no âmbito occitânico um espaço para seu fortalecimento, dado que 47,8% das composições registradas desse *corpus* seguem de perto esse modelo; por outro lado, há ampla bibliografia sobre os aspectos eróticos e satíricos das pastorelas francesas. Sobre a origem das pastorelas alegóricas, cf. Samyn (Sobre as origens de um gênero poético medieval. A pastorela. In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2008); uma perspectiva tradicional sobre as diferenças entre as pastorelas francesas e occitânicas pode ser encontrada em Jones (*The Pastourelle*. Cambridge: Harvard University Press, 1931).



clássico definido pelo teórico estadunidense William Paden, a saber: a ambiência pastoral; a presença de um homem e uma mulher; o contexto de encontro acidental e tentativa subsequente de sedução; a mescla de narrativa e diálogo; e o ponto de vista masculino.<sup>14</sup> No âmbito médio-latino, deparamo-nos com obras que respeitam esse conjunto de critérios no *corpus* conhecido como *Carmina Burana*, sendo três as pastorelas que podem ser classificadas como alegóricas: *Estivali sub fervore* (CB 79), *Lucis ordo sidere* (CB 157) e *Vere dulci mediante* (CB 158).<sup>15</sup> Nos próximos parágrafos, apresentaremos uma síntese das referidas composições.

Em *Estivali sub fervore* (CB 79), o poeta-narrador depara-se, num ensolarado cenário estival, com uma pastorinha à qual atribui singular beleza; aproximando-se da jovem, seguramente já antecipando uma reação negativa, procura mostrar-se amistoso, chamando-a para junto de si e assegurando não ter qualquer intenção malevolente, gesto em que já se pode entrever uma intenção sedutora: “‘Venhas!’ ... ‘Não sou salteador,/ nada roubo, ninguém firo’” (“‘ades!’ ... ‘non sum predo, / nichil tollo, nichil ledo’.”<sup>16</sup>); segue-se a isso a tentativa concreta de sedução, quando o narrador se oferece por inteiro à pastora, além de tudo o que possui: “A ti me entrego, e tudo o que eu tenho” (*me meaque tibi dedo*). A jovem, contudo, apressa-se a rejeitar a aproximação do narrador: sugere que é virgem – “Não cresci habituada às brincadeiras masculinas” –, manifesta receio de ser castigada por seus pais – principalmente por sua velha e colérica mãe – e, por fim, roga ao cavaleiro: “Não me faça mal agora” (“‘ludos viri non assuevi./ sunt parentes michi sevi:/ mater longioris evil irascetur pro re levi./ parce nunc in hora.’”). O fato de essa rejeição encerrar o poema não deve ser entendido como índice de

<sup>14</sup> Cf. Paden, W. D. New thoughts on an old genre. The pastorela. *Romance languages annual*. [s.l.], vol. X, p. 111-112, 1999.

<sup>15</sup> A síntese aqui apresentada de *Estivali sub fervore* (CB 79) com *Vere dulci mediante* (CB 158) é um resumo da que apresentamos em Samyn, 2007, artigo onde também tratamos de outro ponto relevante: as semelhanças formais e temáticas perceptíveis através de um cotejo entre essas duas pastorelas pode levar à suspeita de que tenham sido compostas pelo mesmo autor. Levantamos essa possibilidade a partir dos elementos que ora sintetizamos: tanto CB 79 quanto CB 158 possuem seis estrofes, cada qual com seis versos; em cada estrofe, os cinco primeiros versos possuem a mesma rima, e a o verso final rima com os versos finais de todas as outras cinco estrofes (seguem, portanto, este mesmo esquema, índice de virtuosismo: AAAAAB/CCCCCB/DDDDDB/EEEEEB/FFFFFB/GGGGGB). As semelhança temática está relacionada ao fato de serem raras as pastorelas entre os *Carmina Burana*: Michel Zink (*La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*. Paris: Bordas, 1972, p. 35-36) elenca dez, mas uma seleção mais rigorosa enumera apenas quatro ou cinco [cf. Jones, *op. cit.*, 1931/ Walsh, P. G. (org.) *Love lyrics from the Carmina Burana*. Edited and translated with a commentary by P. G. Walsh. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1993]. De resto, há uma notável consistência no desenvolvimento das estórias narradas nesses dois *carmina*.

<sup>16</sup> Citamos a partir da edição de Walsh (cf. *op. cit.*, 1993). As traduções são minhas.

incompletude, na esteira de Schumann,<sup>17</sup> visto ser esse um desfecho comum às pastorelas; trata-se antes de um recurso literário que visa ressaltar o sentido moralizante do discurso da pastora, em oposição às maliciosas intenções da figura masculina. Cabe levar em consideração o comentário de Peter Dronke,<sup>18</sup> de acordo com o qual o acréscimo de mais estrofes arruinaria esse clímax que enfoca as emoções da pastora. De resto, o que temos aí é uma situação de conflito: de um lado encontra-se o narrador, cuja lascívia é denunciada por sua apreciação da beleza da jovem; de outro lado encontra-se a pastora, uma figura fragilizada, de traços infantis – o que se deve sobretudo à menção ao castigo dos pais e à referência às “brincadeiras masculinas” que a jovem afirma desconhecer.

*Lucis ordo sidere* (CB 157) é a pastorela mais instigante entre as que comparecem nos *Carmina Burana*, visto que apresenta um elemento estranho às pastorelas occitânicas – a figura do lobo, comum nas pastorelas francesas –, mas que é na obra inteiramente ressignificado. A composição inicia-se quando o narrador, num cenário primaveril, depara-se com uma pastora que conduz um rebanho de ovelhas. Quando a jovem, a fim de proteger-se do sol, refugia-se sob uma árvore, o narrador aproveita para aproximar-se, solicitando o seu favor: “Saudações, digna de um rei!/ Ouve, rogo, este servo,/ e haverás de ser gentil para comigo!” (“*salve, rege digna!/ audi, queso, servulum,/ esto michi benigna!*”). A pastora rejeita-o, declarando que jamais conheceu homem nenhum; é quando surge um lobo, que rouba uma das ovelhas do rebanho. Em desespero, a pastora grita: “Aquele que resgatar a [minha] ovelha/ termine-a por esposa!” (“*si quis ovem redderet/ me gaudeat uxore!*”). A última estrofe, no entanto, apresenta um desfecho surpreendente: o narrador desembainha a espada e mata o lobo; não obstante, os últimos versos focalizam a ovelha, que é assim redimida da morte (“*ovis ab exitio/ redempta reportatur*”). A obra é de interpretação difícil; cabe mencionar que o uso de um léxico e de expressões com ressonâncias teológicas sugeriu a Patrick Walsh que essa é uma obra que deve ser lida a partir de uma perspectiva religiosa, onde o narrador é uma representação crística e, a pastora, uma alegoria composta da Igreja e da Virgem.<sup>19</sup> De todo modo, a cena descrita na estrofe final não

<sup>17</sup> Cf. Hilka, A.; Schumann, O. *Carmina Burana*. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers, kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1941. I Band: Text – 2: Die Liebeslieder – Herausgegeben von Otto Schumann, p. 61.

<sup>18</sup> Cf. Dronke, P. *The medieval poet and his world*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 265.

<sup>19</sup> Cf. Walsh, P. G. “Pastor” and pastoral in Medieval Latin poetry. In: Cairns, F. (org.). *Papers of the*

deixa dúvidas a respeito da condição alegórica da obra.

Em *Vere dulci mediante* (CB 158), o narrador se encontra num cenário primaveril quando se vê diante de uma jovem cuja beleza, em seu julgamento, supera a de todas as ninfas; ao vê-lo, a garota grita e se refugia num curral de ovelhas, sendo perseguida pelo narrador, que lhe roga: “Acalme-se!/ Não temas nada ruim!” (“[...] *sile!! nichil timeas hostile!*”). Em seguida, o narrador inicia uma tentativa de sedução, estendendo à pastora um colar; ela, no entanto, recusa-o, entrevendo no gesto veladas intenções: “Vosso presente [...] não quero, porque está cheio de ardis!” (“*Munus vestrum*’, *inquit*, ‘*nolo, quia pleni estis dolo!*’”). Não obstante, o narrador não aceita a recusa da pastora, e não hesita em empregar a violência. A pastora tenta defender-se, usando seu pequeno bastão de fiar; todavia, o sedutor domina-a – e a dor da jovem apenas amplia o prazer masculino (“*Satis illi fuit grave, michi gratum et suave.*”). Nos dez versos finais, a obra adquire um forte tom moralizante quando a pastora lamenta não por si, mas por seu violador: “‘O que fizeste’, disse, ‘perverso!/ Ai, ai de ti! Mesmo assim, fique em paz!’” (“*quid fecisti*’, *inquit*, ‘*prave!! ve ve tibi! tamen ave!*’”); a jovem revela-se, portanto, capaz de amar aquele que a ofendeu, em que podemos entrever a *caritas* cristã. Encerra-se a pastorela com um desfecho comum nas pastorelas: a pastora roga ao narrador que mantenha em segredo o que ocorreu, para que ela não seja punida em casa.

Nas três pastorelas presentes nos *Carmina Burana* encontramos, portanto, todas as características próprias das pastorelas alegóricas, o que é um claro indício de que foram certamente influenciadas pelo modelo de Marcabru. Conquanto já tenha sido aventada, a hipótese de uma influência no sentido contrário não deve ser estimulada, por razões pragmáticas (a ausência de dados históricos a seu favor amplia consideravelmente o labor para a sua sustentação) e por uma questão de bom senso (já que cabe levar em conta a observação já transcrita de Raby, acerca da absorção de temas da literatura vernácula pela médio-latina); ademais a pastorela, enquanto gênero, disseminou-se por toda a Europa durante a Idade Média – e não havia motivo para que os autores médio-latinos não procurassem, de algum modo, dialogar com esses modelos literários, assim como fizeram com diversos outros.

#### 4. Do antibucolismo médio-latino

Alcançamos, enfim, o momento final de nossa reflexão, em que tencionamos analisar uma questão específica, a saber: a clivagem existente entre as pastorelas medievais e a poesia pastoral clássica no tocante às suas formas de representação do campo. Para viabilizar esse questionamento, utilizaremos o conceito de antibucólico, cunhado pelo teórico galês Raymond Williams em seu estudo acerca das representações literárias do campo e da cidade.<sup>20</sup> Cabe ressaltar que, na verdade, Williams emprega o referido conceito para a análise de um contexto bastante diverso dos que nos interessa: seu objeto era resistência da poesia inglesa de fins do século XVII ao bucolismo clássico e neoclássico, já que aquela tinha pretensões de retratar o campo de forma mais “realista”.

Poetas como George Crabbe sustentavam que o bucolismo só podia ser propriamente fundamentado na Antiguidade clássica, cabendo então optar por uma representação diversa do campo, enquanto refúgio simultaneamente real e metafórico;<sup>21</sup> consoante Williams, é possível entrever aí uma grave questão política: por trás da celebração da exuberância natural, ocultava-se a exploração do trabalho dos camponeses.<sup>22</sup> Evidentemente, o objeto de estudo do teórico galês dista séculos do nosso; não se trata aqui de empregar seu conceito de forma integral, mas antes de extrair dele o que pode ser pertinente para a nossa análise. Nessa medida, o conceito de antibucolismo tem para a nossa investigação o valor de, por um lado, encerrar uma mudança essencial no modo de representação do campo no espaço literário e de, por outro, estabelecer uma articulação entre essa transformação e um conjunto de elementos literários; por conseguinte, trata-se de compreender a oposição entre o antibucólico e o bucólico mediante o contraste que o primeiro estabelece em relação ao último a partir de um conjunto de elementos que ultrapassam o âmbito literário. Não obstante, antes de aplicar o conceito à nossa reflexão sobre as pastorelas médio-latinas, cabe recuperar alguma informação sobre o bucolismo clássico.

Há um consenso geral em torno da ideia de que os princípios da poesia bucólica devem ser buscados nos *Idílios* de Teócrito (séc. III AEC), obra que teve uma influência determinante na poesia de Vergílio – sendo esse, por sua vez, autor do conjunto de poemas que constituiria a pedra fundamental da tradição bucólica latina: as *Éclogas* (c.

---

<sup>20</sup> Cf. Williams, R. Bucólico e antibucólico. In: \_\_\_\_\_. *O campo e a cidade. Na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>21</sup> Cf. Williams, *op. cit.*, p. 40.

<sup>22</sup> Cf. Williams, *op. cit.*, p. 52.

42-37 AEC). Concentraremos nossa exposição nessas obras, mais representativas da tradição bucólica antiga.

Em linhas gerais, os *Idílios* de Teócrito são um conjunto de poemas pastorais que tratam da vida campestre na Sicília. Conquanto autores como Harvey<sup>23</sup> caracterizem os *Idílios* como naturalistas, a via analítica que enfatizava na mencionada obra qualidades como a simplicidade e o naturalismo encontra hodiernamente resistência, sobretudo por teóricos que a qualificam como complexa e artificialista.<sup>24</sup> Não sendo esse o nosso escopo, não aprofundaremos aqui esses questionamentos; interessa-nos, principalmente, a articulação das obras de Teócrito e de Vergílio enquanto constitutiva do que podemos designar tradição bucólica clássica, o que implica rastrear aproximações e afastamentos em busca de elementos ressaltantes.

Os *Idílios* teocritianos, investindo em temas como as disputas de canto entre os camponeses (Idílio V), suas conversas durante o trabalho (Idílio IV) ou suas canções sobre motivos mitológicos (Idílio I), constituem um projeto literário por meio do qual logra o poeta erigir um novo discurso a partir de elementos genéricos pré-existentes; se isso, por um lado, confere-lhes um aspecto de incompletude,<sup>25</sup> por outro lado os *Idílios* revelam uma inovação e uma revalorização de formas então reputadas inferiores.<sup>26</sup> Também a obra de Vergílio constitui um empreendimento inovador: o poeta latino não emula Teócrito, mas extrai dos *Idílios* motivos que utiliza para a criação de obras marcadas por um estilo pessoal diverso que, ademais, inscrevem-se num âmbito histórico e cultural muito diferente daquele em que o vate grego produziu sua obra. Não obstante, há quem veja na obra de Vergílio um amaneiramento maior do que aquele perceptível nos poemas de Teócrito: conquanto não seja o caso de retornar à argumentação que se balizava por um suposto “realismo”, percebe-se no texto vergiliano uma interferência maior de elementos da convenção e da fantasia na representação da ambiência pastoral.<sup>27</sup>

Essas disparidades são alvo da leitura de Raymond Williams, que entrevê nos poemas teocritianos a representação de uma comunidade camponesa cujo gozo das

<sup>23</sup> Cf. Harvey, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 481.

<sup>24</sup> Essa questão é discutida por Van Sickle (Is Theocritus a version of Pastoral? *Modern language notes*. Maryland, vol. LXXXIV, n. 6, p. 942-946, dez. 1969), entre outros.

<sup>25</sup> Cf. Gutzwiller, K. J. *Theocritus' pastoral analogies. The formation of a genre*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991, p. 8-9.

<sup>26</sup> Cf. Hunter, R. L. *Theocritus. A selection*. New York: Cambridge University Press, 1999, p. 2.

<sup>27</sup> Cf. Mendes, J. P. *Construção e arte das “Bucólicas” de Virgílio*. Coimbra: Almedina, 1997, p. 124-126.

paisagens férteis e estivais está relacionado a uma aguda percepção da esterilidade e das dificuldades do inverno; esse esforço em prol da transformação literária das condições sociais da vida campestre não é pedido na poesia vergiliana.<sup>28</sup> Desse modo, podemos considerar que toda a poesia bucólica tem como eixo um conjunto de modos concretos de relação com a vida rural que determinam diferentes formas de representação literária, sendo essas constituídas ao longo de um processo histórico; e o fato de os poetas bucólicos clássicos, desde seu antecessor Hesíodo até Vergílio, terem convivido de perto com a realidade dos camponeses – o que é um fato no caso dos dois mencionados e postulado no caso de Teócrito<sup>29</sup> – certamente favorece essa leitura.

Não obstante, nada disso pode ser aplicado às pastorelas alegóricas médio-latinas.<sup>30</sup> O que nelas encontramos é uma ambiência campestre derivada de elementos meramente convencionais, onde a representação do campo já não guarda quaisquer relações determinantes com as condições concretas da vida rural; trata-se, em outras palavras, de um *tópos* literário construído, enquanto tal, no âmbito da própria tradição poética. Por outro lado, isso não significa que essa clivagem presente nas pastorelas médio-latinas deva ser censurada, mormente pelo fato de nelas estar em jogo uma questão diversa, a saber: o investimento alegórico que anteriormente analisamos, em que o subjacente propósito moralizante opera como eixo da composição. Para dizer de outro modo: as pastoras que encontramos nas pastorelas dos *Carmina Burana* não são – nem tencionam ser – representações fiéis de pessoas historicamente reais, o que se torna nítido a partir de um exame, mesmo que superficial, daquelas obras literárias; e é precisamente essa ausência de verossimilhança o que lhes permite desempenhar o que delas é exigido enquanto figuras alegóricas.

Cabe rechaçar, finalmente, uma série de compreensões equivocadas: não compete julgar as pastorelas alegóricas a partir de critérios supostamente realistas que as qualificariam como decadentes perante a verossimilhança dos exemplares franceses; tampouco cabe considerar que sua condição antibucólica – que se reflete no esvaziamento do campo enquanto literariamente constituído a partir das experiências concretas, sem que seja necessário postular parâmetros “realistas” – represente qualquer

---

<sup>28</sup> Cf. Williams, *op. cit.*, p. 29-34.

<sup>29</sup> Wendell Clausen (“Theocritus and Virgil”. In: Kenney, E. J. *The Cambridge history of classical literature. Latin Literature. Part 3: The age of Augustus*. New York: Cambridge University Press, 1983, p. 5), por exemplo, postula que Teócrito escreveu sua poesia bucólica movido pela nostalgia de uma infância passada entre os pastores da Sicília.

<sup>30</sup> Na verdade, essa observação pode ser estendida retroativamente até as pastorelas alegóricas occitânicas a partir das quais o modelo foi constituído.

tipo de perda relativamente à tradição clássica. O antibucolismo das pastorelas alegóricas médio-latinas deve ser compreendido como produto histórico de condições específicas, e é por essas condições que se deve indagar a fim de se compreender a emergência desse singular gênero poético no âmbito medieval.

### Referências

AUDIAU, J. *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*. Paris: E. de Boccard, 1923.

BRINKMANN, H. *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*. Halle: M. Niemeyer, 1925.

\_\_\_\_\_. *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*. Halle: M. Niemeyer, 1926.

CLAUSEN, W. V. "Theocritus and Virgil". In: KENNEY, E. J. *The Cambridge history of classical literature. Latin Literature. Part 3: The age of Augustus*. New York: Cambridge University Press, 1983.

DE RIQUER, M. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel, 2001. Tomo I.

DELBOUILLE, M. *Les origines de la pastourelle. Mémoire présenté le 7 décembre 1925 à la classe des Lettres et des Sciences morales et politiques*. Bruxelles: Maurice Lamertin, 1926.

DRONKE, P. *The mediæval poet and his world*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

FARAL, E. La pastourelle. *Romania*. Paris, vol. XLIX, p. 204-259, 1923.

FRANK, G. The distant love of Jaufré Rudel. *Modern language notes*. Maryland, vol. LVII, n. 7, p.528-534, nov. 1942.

GUTZWILLER, K. J. *Theocritus' pastoral analogies. The formation of a genre*. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HILKA, A.; SCHUMANN, O. *Carmina Burana*. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers, kritisch herausgegeben von Alfons Hilka und Otto Schumann.

Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1941. I Band: Text – 2: Die Liebeslieder – Herausgegeben von Otto Schumann.

HUNTER, R. L. *Theocritus. A selection*. New York: Cambridge University Press, 1999.

JONES, W. P. Some recent studies on the Pastourelle. *Speculum*. Cambridge, vol. V, n. 2, p. 207-215, abr. 1930.

\_\_\_\_\_. *The Pastourelle*. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

MENDES, J. P. *Construção e arte das “Bucólicas” de Virgílio*. Coimbra: Almedina, 1997.

PADEN, W. D. New thoughts on an old genre. The pastorela. *Romance languages annual*. [s.l.], vol. X, p. 111-116, 1999.

POWER, E. *Medieval women*. New York: Cambridge University Press, 1997.

RABY, F. J. E. Resenha de: GASELEE, S. *The transition from the late latin lyric to the medieval love poem* (Cambridge: Bowes and Bowes, 1931). *The Classical Review*. Cambridge, vol. XLVI, n. 3, p. 142-143, jul. 1932.

\_\_\_\_\_. Surgens Manerius summo diluculo... *Speculum*. Cambridge, vol. V, n. 2, p. 204-208, abr. 1933.

\_\_\_\_\_. *A history of secular latin poetry in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1934. 2 vol.

SAMYN, H. M. As sortes da virtude. A alegoria em duas pastorelas dos “Carmina Burana” (CB 79 e CB 158). In: *Idade Média. Permanência, atualização, residualidade*. Anais do VII Encontro Internacional de Estudos Medievais. Fortaleza: 2007.

\_\_\_\_\_. Sobre as origens de um gênero poético medieval. A pastorela. In: *Atas da VII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ*. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, 2008.

SHAHAR, S. *The fourth Estate. A history of women in the Middle Ages*. Tradução de Chaya Galai. London: Methuen, 1983.

WALSH, P. G. “Pastor” and pastoral in Medieval Latin poetry. In: CAIRNS, F. (org.). *Papers of the Liverpool Latin Seminar 1976*. Liverpool: University of Liverpool, 1977.

\_\_\_\_\_. (org.) *Love lyrics from the Carmina Burana*. Edited and translated with a



commentary by P. G. Walsh. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1993.

WILLIAMS, R. Bucólico e antibucólico. In: \_\_\_\_\_. *O campo e a cidade. Na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VAN SICKLE, J. B. Is Theocritus a version of Pastoral? *Modern language notes*. Maryland, vol. LXXXIV, n. 6, p. 942-946, dez. 1969.

ZINK, M. *La Pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*. Paris: Bordas, 1972.

nuntius antiquus

## ***Ofício de la Virgen* através da Codicologia: uma perspectiva arqueológica**

Sirlene Corrêa Cristófano  
FLUP - Universidade do Porto  
Sirlene.cristofano@gmail.com

### ABSTRACT

The objective of this paper is to present in a succinct form Codicology as subdivision of Paleospelling, as well as to study the *codex Ofício de la Virgen* and to describe this support of writing from the XVI century. The study was realized on the facsimile reproduction of *codex* Vat. lat. 3781 of the Apostolic Vatican Library.

KEYWORDS: codicology; paleospelling; medieval Literature; *codex*.

### Introdução

Para realizarmos o estudo de história e Literatura são necessários conhecimentos de várias ciências auxiliares. Muitos historiadores analisam e estudam documentos antigos, fazendo, assim, uma análise comparativa com outras informações já existentes, e conseguindo, com isso, desenvolver o seu trabalho e pesquisa.

Os pesquisadores historiadores estudam cuidadosamente os documentos, com base numa análise capitalista, filológica, paleográfica, diplomática, codicológica etc. Estudam questões que, para a História, estão em segundo plano, mesmo sendo reconhecido que são importantíssimos ganhos de conhecimentos históricos.

Essas ciências podem ser divididas, conforme o objectivo de estudo em questão, classificando-se em grupos denominados: a *Numismática*, a *Esfragística* e a *Heráldica*, que respectivamente estudam os objectos, moedas, selos e brasões; a *Teologia*, a *Sociologia* e a *Etnologia*, que estudam os calendários, entre outros; e a *Paleografia*, a *Papirologia*,<sup>1</sup> a *Epigrafia* e a *Codicologia*, que estudam as fontes escritas.

O estudo ou técnica do códice, que em outras épocas pertenceu à *Paleografia* e à *Diplomática*, está hoje independente destas, com a denominação de *Codicologia*.<sup>2</sup>

Este trabalho tem como objectivo apresentar de forma sucinta a *Codicologia* como uma subdivisão da *Paleografia*, bem como fazer também um estudo do códice *Ofício de la Virgen*, e descrever este suporte da escrita do século XVI. O estudo foi feito

---

<sup>1</sup> A *Paleografia* foi consagrada por Jean Mabillon, entre os anos de 1642-1670. A principal função deste estudo era jurídica, pois servia para provar a autenticidade de documentos e provava o direito de uma pessoa sobre determinado património. Ocupava-se da decifração e ordenação de escritos antigos.

<sup>2</sup> Em alemão: *Handschriftenkunde*.

sobre a reprodução facsimilada do códice *Vat. lat. 3781* da Biblioteca Apostólica Vaticana.<sup>3</sup>

A Codicologia é o estudo técnico, uma arte de observação de um *códice*, em pergaminho ou papel, que noutros tempos pertenceu ao campo da Paleografia e da Diplomática.<sup>4</sup>

Segundo Segismundo Spina, o codicólogo necessita conhecer o quadro teórico da Codicologia para, assim, atender aos objectivos de análise e de estudo do manuscrito, em ordem a permitir a comunicação do texto e a sua praticabilidade de leitura, concentrando a atenção em eleger instrumentos de restauração do códice:

A Codicologia é atinente exclusivamente ao conhecimento do material empregado na produção do manuscrito e das condições materiais em que esse trabalho se verificou (...).<sup>5</sup>

Sendo assim, a Codicologia têm sob seu âmbito toda a produção manuscrita medieval, fixando no campo do conhecimento a localização dos códices no tempo e espaço, determinando os distintivos regionais da *Scriptoria*, a individualidade do copista, do decorador.

A Codicologia, vista como um domínio do saber, também estuda a qualidade e confecção do pergaminho, a procedência do papel, a combinação das tintas utilizadas na decoração, as particularidades da encadernação, maneiras de numeração, entrelinhamentos, margens, colunas, reclames, tipos e dimensões das letras, os temas iconográficos e também a própria literatura. Alguns autores defendem que a Codicologia não pode ficar apenas pelo material, mas também deve analisar o tipo de texto, o conteúdo e para isso recorre-se à Paleografia.

O trabalho do codicólogo é avaliar todas as descrições realizadas mediante às observações do *codex*, utilizando os seguintes métodos: descrever os códigos e suas partes, comparar as diferentes maneiras da sua confecção e experimentar as diferentes técnicas utilizadas para tal.

---

<sup>3</sup> *Oficio de la Virgen*. Introducción de Eperhard Konig. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985 (col. Ediciones facsimiles de la Biblioteca Apostolica Vaticana).

<sup>4</sup> A palavra *Códice* deriva do latim *codex*, de papel ou pergaminho: antepassado do livro impresso, confeccionado com tronco de árvore; da madeira com que se faziam tabuinhas, que cobertas de cera, podiam receber a escrita; amarradas pela margem, à moda dos livros actuais, formavam os *códices*; mais tarde os livros passaram a ser feitos, mas a designação de *codex* permaneceu.

<sup>5</sup> Spina, S. *Introdução à edótica. Crítica textual*. São Paulo: Ars Poética/ EDUSP, 1994, p. 22.

**Descrevendo e observando o *codex***

**0. Manuscrito: *Oficio de la Virgen***



Cidade: Vaticano

Biblioteca: Biblioteca Apostólica Vaticana

Fundo: *Vat. lat.*

Cota: 3781

Data de catalogação: 05/ 05/ 08

N.B.: foi estudada a reprodução facsimilada *Oficio de la Virgen*. Introducción de Eperhard Konig. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985 (col. Ediciones facsimiles de la Biblioteca Apostólica Vaticana).

**1. Resumo**

*Ofício de la Virgen*

## Século XVI

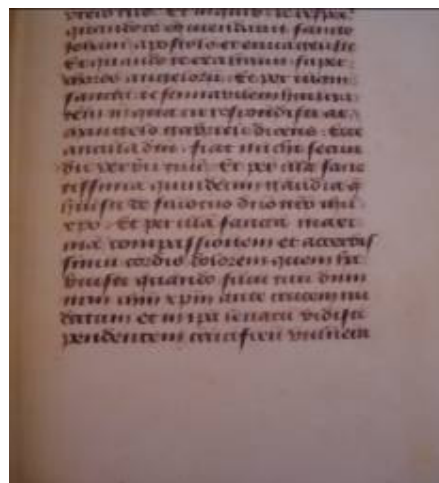
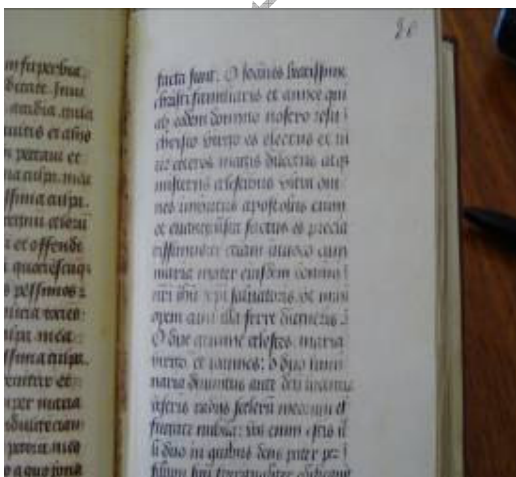
**2. Descrição do material**

## 2.1.1 Número de fólhos:

O *Codex* contém 118 fólhos de pergaminho de média qualidade e uma folha de papel acrescentada no início.

## 2.1.2 Estado do manuscrito:

O manuscrito apresenta-se conservado, com excepto a primeira folha do calendário do fólho 20. Existem poucos sinais de utilização, porém o fólho 43 apresenta a falta de um pedaço na parte inferior e os fólhos 67v e 88v foram parcialmente retocados.

**2.2 Matéria escritória**

É um códex unitário de pergaminho, de pele de animal, sem que seja possível hoje determinar de que animal se trata com certeza. O início do manuscrito mostra-nos uma determinada mudança em relação à tonalidade do pergaminho, devido à maior quantidade de manuseio nos primeiros fólios.

#### 2.2.1 Cadernos:

O códex foi organizado em 15 cadernos.



#### 2.2.2 Descrição analítica:

##### a) Caderno: 1

*ff.* 1-5

*Tipolog.* térnio

*Observação:*

O primeiro fólio, em branco é sem numeração é mais manchado que os restantes e não podemos determinar claramente a diferença entre a página do pelo e da carne. Podemos notar que o fólio 5, apresenta-se mais claro que o seu verso. Provavelmente substituindo um fólio que existiu antes:



Sendo assim, o início do livro deveria começar com um caderno de seis fólhos, com uma escritura regular, que alternava também as páginas da carne e as do pelo.

b) *Caderno: 2*

*ff.* 6 - 11

*Tipolog.* térnio

*Observação:*

O segundo caderno encontra-se com sua conservação intacta.

c) *Caderno: 3*

*ff.* 12 – 16

*Tipolog.* quaternio

*Observação:*

O terceiro caderno constituído por oito fólhos apresenta uma foliação peculiar.

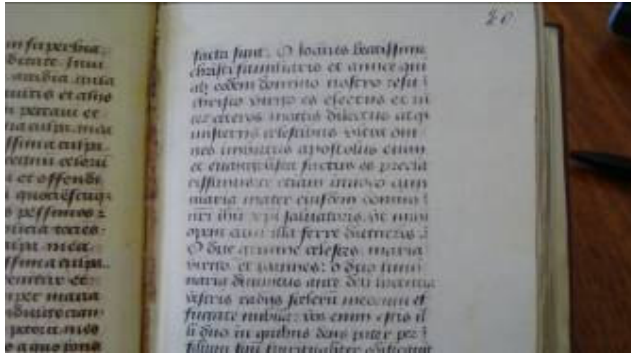
d) *Caderno: 4*

*ff.* 17 – 20

*Tipolog.* bínio

*Observações:*

O texto continua sem interrupção no quarto caderno, que só é constituído de quatro fólhos, fols. 17-20, os quais parecem uniformes e também as páginas do pergaminhos alternam-se com regularidade. Porém, a última folha, fol. 20, apresenta-se um pouco mais clara:



e) Caderno: 5

ff. 21-22

Tipolog. bifólio

Observação:

Com as mesmas características do fólho 20 encontram-se os dois fólhos seguintes, fols. 21-22, também mais claro, porém no fólho 21 existe o texto e o fólho 22 encontra-se completamente em branco.

f) Caderno: 6

ff. 23-30

Tipolog. quaterno

Observação:

Assim como este, os próximos cadernos, 6 - 11, fólhos. 23 – 69, mostram-nos que seguem cadernos com quatro bifólhos.

g) Caderno: 7

ff. 31-37

Tipolog. quaterno

h) Caderno: 8

ff. 38-45

Tipolog. quaterno

Observação:

O fólho 43 encontra-se danificado na parte inferior. Possivelmente foi roído por um rato:





i) *Caderno*: 9

*ff.* 46 - 53

*Tipolog.* quaterno

j) *Caderno*: 10

*ff.* 54 - 61

*Tipolog.* quaterno

k) *Caderno*: 11

*ff.* 62 - 69

*Tipolog.* quaterno

l) *Caderno*: 12

*ff.* 70 - 73

*Tipolog.* bínio

*Observação*:

Os fólhos 70 - 73, com três fólhos em branco no final, a partir do fol. 72v.

m) *Caderno*: 13

*ff.* 74 - 81

*Tipolog.* quaterno

n) *Caderno*: 14

*ff.* 82 - 89

*Tipolog.* quaterno

o) *Caderno*: 15

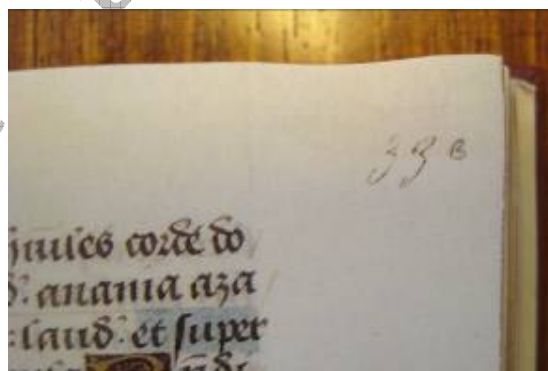
ff. 89 - 113

*Observação:*

O verso do fólio 113 está parcialmente em branco o que representa o final do texto, indicando que o Códice se mantém conservado quase intacto. Porém com o tempo desapareceram duas folhas: a primeira substituída por um pergaminho em branco.

2.2.3 Numeração:

Os fólhos do manuscrito estão numerados com cifras arábicas em tinta marrom escura na margem superior direita. A numeração provavelmente foi realizada quando se fez a encadernação no final do século XVIII. O manuscrito foi foliotado, 1-113, a partir do começo do texto. Há um erro de numeração entre o f. 32 e o 34. No que se precede ao 33, posteriormente contabilizado a lápis como 33<sup>A</sup> e o fólio seguinte foliotado como 33,<sup>B</sup> conforme veremos a seguir:



2.2.4 Reclames:

Não identificamos reclames no códice.

2.2.5 Assinaturas:

Não se encontra no último fólio de cada caderno qualquer assinatura.

2.2.6 Regra de Gregory:

Não há como fazer a identificação devido ao nosso material de pesquisa ser um *fac-símile* e não um códice original.

## 2.3 Empaginação

## 2.3.1 Fólio medido:

39r

Altura: 15,5

Largura: 9,5



## 2.3.2 Coluna:

Não há colunas, o códice é constituído por longas linhas.

## 2.3.3 Linhas:

As linhas e colunas foram traçadas com bifólios abertos. Foi utilizado algum material para marcar as linhas e colunas.

## 2.3.4 Linhas escritas:

O copista utilizou 20 linhas escritas em tinta marrom. Contém um total de 21 linhas.

## 2.3.5 Largura:

6,0 Centímetros.

## 2.3.6. Altura:

9,5 Centímetros.

## 2.3.7. UR:

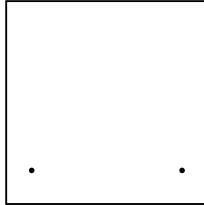
9,5 dividido por 21: 0,4 unidade de regramento

## 2.4. Picotamento

### 2.4.1 Localização:

É possível verificar em alguns fólios a marca dos furos realizados para marcar as colunas e linhas e que a realização desses furos foi de caderno ao caderno. Encontramos dificuldades nesta observação pelo fato do nosso material de pesquisa ser apenas um *fac-símile* e, sendo assim, contendo marcas pouco visíveis.

- Fólios 4v, 5r e 5v:



A observação do “Sistema” e “Técnicas” utilizadas são impossíveis de serem observadas (não visíveis).

## 2.5 Lineação

### 2.5.1 Processo:

A lineação foi feita a tinta, com função decorativa, de forma subtil.

### 2.5.2 Sistema:

O Sistema utilizado foi “face-à-face”:



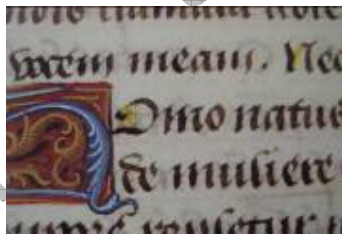
## 2.6 Escrita

### 2.6.1 Tipologia:

As letras bastardas de mão única revelam características da escritura gótica pelo corte e pela clara diferenciação de riscas e linhas amplas. O texto foi escrito com as letras bem próximas umas das outras e mostram um traço regular. Apenas uma vez antes de começar um novo bloco de texto, no fólio 54, se deixa um parágrafo em branco no centro da página; porém os demais, só aparecem espaços em branco antes de iniciar um novo texto em outra nova página.

### 2.6.2 Módulo:

Analisamos a letra “m” dos seguintes fólios e verificamos a dimensão de 4mm:



### 2.6.3 Mãos:

Analisamos os fólios 14r, 49r e 99v e podemos através da letra inicial “D” (*Deo*, *Dum* e *Dmo natus*, respectivamente relacionados com os fólios já citados) caracterizar a escritura por apresentarem um traço regular, com a mesma dimensão em todos os fólios:



#### 2.6.4 Copista:

Não consta nome ou qualquer outra referência sobre o copista.

#### 2.6.5 Marginália:

Não possui.

### 2.6 Ornamentação

#### 2.7.1 Iluminador:

De acordo com o estudo anterior, realizado por Eberhard Konig, através das excelentes representações da Madonna e do Evangelista Lucas, é atribuída a iluminação a Jean Bourdichon. Segundo Eberhard Konig, o pintor francês exerceu sua atividade em Tours entre os séculos XV e XVI, e é considerado um grande iluminador da Idade Média tardia, sendo identificado como o autor de *Les Grandes Heures* da rainha francesa Ana de Bretanha, considerada uma de suas grandes e notáveis obras.

### 2.8 Ornamentação principal

#### 2.8.1 Miniaturas:

A decoração limita-se ao estritamente necessário e sem grandes peculiaridades. Algumas figuras aparecem cortadas por obedecer à necessidade de adaptar o modelo a um formato de miniatura mais reduzida. Não se observam mal-entendidos graves desde

o ponto de vista temático. Diante das versões posteriores dos mesmos modelos, as miniaturas vaticanas se distinguem pela especial objetividade e criatividade com que têm sido tratadas.

### 2.8.2 Bordaduras e enquadramento:

As bordaduras em compartimentos são típicas dos finais do século XV, sem que seja possível fazer posteriores precisões. Segundo Eberhard König, um pintor italiano do século XVI pintou o centauro do fól. 30v e também retocou a decoração do fól. 23. As ilustrações, além de obter a função em separar as diversas partes de um texto para facilitar a agilidade na leitura, oferecem cenas do mistério salvífico, contempladas a cada vez que se liam os textos, convidando também para uma reflexão e meditação sobre as orações:



Os fól. 11bis, 12v, 14v, e 15r, dos quatro primeiros cadernos contêm as representações dos quatro Evangelistas. Essas imagens não condizem com o conteúdo dos textos, mas foram assim escolhidas, porque na Idade Média era um costume usar os Evangelistas como símbolos:

Fólio 11bis: São João:

Fólio 12v: São Lucas:

Fólio 13bis: São Mateus:



Fólio 14v: São Marcos:



Fólio 15r: Sta. Maria com anjos e S. José:



Fólio 23r: Anunciação à Virgem Maria:



Fólio 37v: Adoração:



Fólio 40v: Anúncio:



Fólio 45v: Apresentação:





Fólio 48r: Ida ao Egito:



Fólio 52r: Coroação:



Fólio 67v: Crucificação:



Fólio 70r: Vinda do Espírito

Fólio 74r: Penitência do Rei

Fólio 88v: Jó na Miséria:

Santo:



David:



### 2.8.3 Iniciais historiadas:

O manuscrito não apresenta.

### 2.8.4 Iniciais ornadas:

- Nos textos de orações e versos de salmos existem letras iniciais na primeira linha, coloridas em amarelo dourado alternando com vermelho e azul;
- Nos textos para leitura, Salmos e orações dos santos e do Ofício de Maria existem iniciais no canto na coloração azul sobre o fundo vermelho e vermelho sobre o fundo azul. Existem também algumas iniciais com animais no interior;
- No texto “Oração à Maria” encontramos iniciais também na coloração azul sobre o fundo vermelho e iniciais em vermelho sobre o fundo azul e com animais no interior das iniciais, como podemos verificar a seguir:



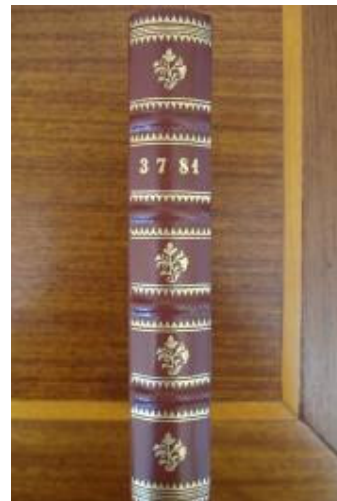
## 2.9 Encadernação

### 2.9.1 Natureza:

O manuscrito foi encadernado entre 1779 e 1798 em pele lisa e resistente de cor marron-carmim.

### 2.9.2 Planos:

Na frente e verso da encadernação existem a representação de um escudo do Papa Pio VI Braschi, contendo, na parte superior, uma pequena faixa com três estrelas e, logo abaixo, uma planta com grandes flores. Na lateral do *Codex*, existe a numeração 3781. Essa numeração significa a catalogação realizada no Vaticano.



Faltam as marcas e foram cortados os reclames no fólho 16r. Contém adornos em ouro no formato retangular e também com quatros flores na lateral da encadernação, querendo imitar flores silvestres.

### 2.9.3 Nova encadernação:

Conforme o uso da época, ao realizar uma nova encadernação prescindiu-se por este estar incompleto e em seu lugar foi colocado um simples papel branco. Depois foi colocado um papel menor e sem filigrana, presumidamente também no final do século XVIII. Todas as folhas restantes são de pergaminho, de pele de animal, sem que seja possível hoje determinar de que animal se trata com certeza.



## 3. História do ms.

### 3.1.1 Data:

O Códice “Oficio de La Virgen” não tem título, nome e também não contém informações sobre o autor da obra. Não há conhecimentos de quando se realizou a sua escrita e para quem a estava destinada. Os dados existentes são de observações e comparações realizadas a partir do que se sabe de outros livros da época. Através da observação conheceremos a história do Códice, em que a descrição da obra é que nos levará ao problema relacionado com sua origem e peculiaridade.

### 3.1.2 Origem e Proveniência:

Somente a encadernação e o lugar que o manuscrito ocupa nas colecções Vaticanas nos permitem ter algumas conclusões sobre a sua procedência. O Livro de Horas para o uso de Roma, calendário chegou a Biblioteca Vaticana por Paulo V Borghese, pouco depois de 1605. Provavelmente algum colecionador ou bibliográfico gravou seu nome no manuscrito e o novo dono, ao adquiri-lo, arrancou as folhas em que apareciam os dados do antigo colecionador.

### 3.1.3 Bordaduras:

As bordaduras são classificadas como sendo do final do século XV, sem que seja possível fazer uma precisão anterior. Conforme Eberhard Konig, sobre O Ofício da Virgem, um artista italiano do século XVI pintou integralmente o centauro do fol. 30v e retocou também o fol. 23r.

### 3.1.4 Relação com outros manuscritos:

Partindo das representações da Madonna e do Evangelista Lucas, parece que a iluminação deve atribuir-se a Jean Boudichon, pintor que exerceu sua atividade em Tours a cavalo entre os séculos XV e XVI. Assim, apresentam grandes analogias com trabalhos da primeira época de Boudichon, como, por exemplo, o livro de Horas de Carlos VIII da França – Paris, Biblioteca nacional, ms lat. 1370 – e o livro de horas de Carlos de Angulema, também em Paris, ms.lat. 1173.

### 3.1.5 Estado de conservação:

O manuscrito apresenta-se muito bem conservado, com excepção da primeira folha do calendário e também a folha utilizada para substituir o fólio 20r. Existem poucos sinais de utilização e, como já nos referimos, apenas alguns fólhos se apresentam retocados. Encontramos também a falta de um pedaço na parte inferior do fólio 43v.

## 4. Bibliografia do ms.

DURRIEU, P. La peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois. In: Michel, A. (ed.). *Histoire de l'art*. Vol. IV, 2, 738-771, p. 95-98.

EHRENSBERGER, H. *Libri Liturgici bibliothecae apostolicae Vaticanae manuscripti*. Freiburg: Br. 1897, p. 353.

LIMOUSIN, R. *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur. Son atelier et son école*. Lyon: 1954, p. 2, 68s. y figs. 102-105.

MICHELINI, L. T. *Quinto centenario della Biblioteca Vaticana. Miniature del Rinascimento. Biblioteca Vaticana, Catálogo de la exposición*. Città del Vaticano: 1950, n. 272, p. 56 (frontispício).

PLUMMER, J. *The last flowering, French painting in manuscripts 1420 – 1530 from American collections. The Pierpont Morgan Library, Catálogo de la exposición*. Nueva York: 1982, p. 85.

SALMON, P. *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane. Vol. 4: Les livres de lectures del l'office du Chapitre. Les livre d'heures (=Studi e Testi, 267)*. Città del Vaticano: 1971, p. 183.

## 5. Conteúdo: textos

O Livro de Horas não é um livro utilizado para uma leitura recreativa, mas, sim, para a utilização diária dos religiosos e, além disso, o calendário oferecia uma orientação muito útil para qualquer pessoa ao longo do ano.

### 5.1.1 Conteúdo do manuscrito:

1 (ff. 1 -11v) “*Calendário*”. Falta Janeiro. Uma simples enumeração dos dias do mês. Os dias mostravam as festas dos santos e também lembravam o dia da morte dos mesmos, segundo a tradição, nomeados hoje de feriados santos.

2 (ff. 11bis -14v) “*Perícopas*”. Os textos propriamente para a leitura são as quatro passagens dos evangelhos resumidos, que se encontram selecionados de forma resumida a mostrar os acontecimentos mais importantes da vida de Cristo até o momento da sua Ressurreição. Texto escrito para introdução de um sufrágio e termina com uma oração.

3 (ff. 15bis -21v) “*As orações marianas*”. Após o término das leituras dos evangelhos faziam as orações marianas. Orações *Obsecro*, súplica pela aparição de Maria na hora

da morte do religioso; Oração *Veni et festina* pede-se a intercessão de Maria por seu filho pela oração.

4 (ff. 17-22v) “*O intemerato*”. Oração à Maria pedindo remissão dos pecados.

5 (ff. 23-66) “*O Ofício de Maria*”. Começa com versículos do Salmos [S.50: 17 e 69:2]; traz a fórmula “*Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo...*” e salmos [94 e 8:23] que exaltam a Cristo e descrevem as glórias de Maria. Estrutura narrativa que trata de cantar a glória de Deus como criador e de Maria como Virgem. Preces e intercessão que compõem-se por salmos, leituras bíblicas e não bíblicas.

6 (ff. 67v-69v) “*As Horas da Santa Cruz*”. Orações de textos bíblicos que se repetem toda hora em quatro versos.

7 (ff. 70 – 72) “*Horas do Espírito Santo*”. Assim como no Ofício de Maria, incluem-se versos de Salmos, como introdução das distintas Horas e também com “*Recomendação*” final, em verso para que a pessoa que recita estas Horas canônicas encomende-se a Cristo, o bem ao Espírito Santo.

8 (ff. 74-81v) “*Salmos Penitenciais*”

As recitações dos setes Salmos, chamados penitenciais, recitam-se em muitas ocasiões e motivos diversos, na consagração de igrejas, altares, cemitérios e nas ordenações de clérigos e em extrema-unção, quando, partindo de uma confissão dos pecados, expressada com os salmos bíblicos, o pecador dirige-se a Deus para implorar sua graça e aos santos para pedir sua intercessão.

9 (ff. 88v -109v) “*O Ofício dos Mortos*”. Salmos e versos que se citam e se intercalam com textos mais curtos e leituras com base bíblicas para a confissão dos pecados e a súplica do perdão dos mesmos.

10 (ff. 110 – 113) “*Os sufrágios dos Santos*”

Os sufrágios dos santos, versos dirigidas à Deus com uma unidade formal, com intenção de reflexão e tributo aos santos. Seleção dos Salmos: [Sl.6: 32,38, 51,102,130 e 143].

**Referências**

ACHTEN, G. *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter*. Berlin/ Wiesbaden: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, 1980 (catálogo de la exposición 13).

BOHATTA, H. *Bibliographie des Livres d'heures. Horae B.M.V. Officia, Hortuli Anima, Coronae B.M.V. Rosaria und Cursus B.M.V. des XV und XVI. Jahrhunderts*. Wien: 1924/ 1999 (segunda edição aumentada).

DELAISSÉ, L. M. J. The importance of books of hours in the history of the medieval book. In: Hoadley, S. (org.). *Gatherings in honor of Dorothy Miner*. Baltimore: 1974, p. 203-225.

GROTEFEND, H. *Zeithechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*. Hannover/ Aalen, ND: 1891-1898/ 1970. 2 vols.

HARTHAN, J. *Stundenbuch des Landesbibliothek. Volumen de comentário al facímil de Gerhard Stamm*. Karlsruhe: 1978.

KONING, E. *Standerbuch des markgrafen Cristoph I. von Baden. Codex Durlach I der Badischen landesbibliothek. Volumen de comentario al facsimile de Gerhard Stamm*. Karlsruhe: 1978.

LABARRE, A. Livres d'heures. In: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*. Beauchesne: 1968. Vol. VII, p. 410-431.

LEROQUAIS, V. *Les sacramentaires et les missels manuscrits e biliothèques publiques de France*. Paris: 1924. Vol. IV.

LIMOUSIN, R. *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur. Son atelier et son école*. Lyon: 1954.

PERDDRIZET, P. *Le Calendrier parisien à la fin du moyen age d'après le Bréviarire et les Livres d'Heures (= Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbuourg LXIII)*. Paris: 1937.

**Fonte**

*Oficio de la Virgen*. Introducción de Eperhard Konig (col. Ediciones facsimiles de la Biblioteca Apostolica Vaticana). Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.

**Outros estudos**



*Ofício da Virgem.* Edição fascimilada do *Codex Vaticanus latinus 3781* de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Zurich: Belser, 1984.

SPINA, S. *Introdução à edótica. Crítica textual.* São Paulo: EDUSP, 1994.

n u n t i u s   a n t i q u u s

## Estratégias de marcação temporal nas *Cantigas de Santa Maria*

Andréa Lourdes Ribeiro  
FAMINAS-BH  
andrearibeiro2004@yahoo.com.br

### ABSTRACT

Considering the conception of language as an intersubjective activity, this work intends to develop a study concerning the linguistic expression of a given time, in a synchronic period corresponding to the first phase of the Archaic Period of the Portuguese language. Taking a *corpus* formed by ballads of miracles of the major “troubadourbook” of the Medieval Iberia as reference, the *Cantigas de Santa Maria* (Saint Mary’s Ballads), by D. Afonso X, the various resources used by the author(s) to landmark such temporal category are highlighted and analyzed, taking two main aspects into consideration: the narrative production and the world which is being narrated.

KEYWORDS: *Cantigas de Santa Maria*; galician-portuguese; temporal category.

### 1. Introdução

A questão da temporalidade tem sido objeto de investigação de estudiosos de diferentes áreas, que, desde a Antiguidade, vêm procurando compreendê-la e examiná-la, à luz de perspectivas próprias a seu campo de pesquisa.

A categoria de tempo configura-se como algo abstrato, como uma forma de sensibilidade totalmente intuitiva, em que as percepções se organizam numa ordem interna, sucessiva, calculada de acordo com a duração dos seres, das coisas e dos acontecimentos.

A análise das formas de expressão do tempo torna-se especialmente interessante nas *Cantigas de Santa Maria*, códice elaborado por D. Afonso X e sua equipe de Toledo, uma vez que, nelas, é possível identificarmos dois grandes grupos organizados em relação à voz dessa instância de enunciação: as ocorridas no tempo pretérito e as de tempo coetâneo ao do ato enunciativo. Composto de quatrocentos e vinte e sete poemas, o cancionero mariano, escrito em galego-português, reúne cantigas de louvor e narrativa de milagres que rememoram os milagres da Virgem Maria, recolhidos de fonte oral ou escrita, “realizados”, em sua maior parte, na Europa Medieval, em épocas e espaços variados, em favor de devotos de diferentes classes sociais, de pessoas mais ou menos ligadas à Igreja, de animais, de edificações e até de imagens de Nossa Senhora, muitas vezes desrespeitadas e ameaçadas de destruição por “judeus” e “heréticos”. Como não podia deixar de ser, o próprio rei integra o rol de beneficiários da Virgem, configurando-se, discursivamente, como instâncias enunciativa, narradora e referida.

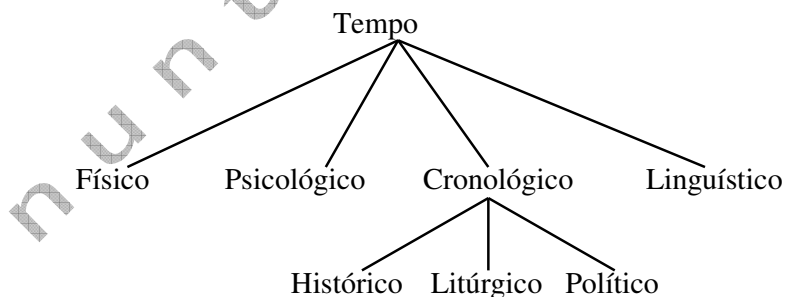
Para situar as diferentes referências temporais em relação à instância de enunciação, as cantigas do códice mariano empregam diferentes recursos linguísticos responsáveis pela marcação temporal, e revelam estratégias temporais empregadas pelo rei-autor para marcar em suas narrativas em galego-português a proximidade ou a distância temporal dos milagres ocorridos da instância enunciativa, num entrelaçamento entre os tempos cronológico e linguístico.

## 2. O tempo em pluridimensão

Estudado nas diversas áreas científicas, o tempo pode ser analisado sob vários prismas, o que nos demonstra tratar-se de um conceito de natureza pluridimensional. Levando em conta essa multifuncionalidade, Nunes,<sup>1</sup> em seu estudo sobre o tempo na narrativa, lista e discute as diferentes formas pelas quais ele se reveste, articulando-os à experiência individual e sociocultural dos homens.

Em seus estudos sobre a categoria temporal, Nunes considera dois tipos de tempo:<sup>2</sup> um “físico”, que pode ser medido, quantificado e que tem existência própria independente do ser humano, e um “psicológico”, que diz respeito ao tempo vivido, à duração interior de nossos estados internos. Recorrendo a Benveniste (1988), Nunes,<sup>3</sup> considera, ainda, o tempo “cronológico”, “que é o tempo dos acontecimentos, englobando a nossa própria vida”. Também como parte desta categoria, de cunho socializado ou público, a ele se engrenam os tempos histórico, litúrgico e político.

No esquema abaixo, temos uma síntese configuracional da taxonomia temporal aqui discutida, que, já se disse, segue de perto a de Nunes:<sup>4</sup>



Os estudos sobre o tempo nos remetem à preocupação, vivida por Santo Agostinho, em elucidar os problemas que envolvem a definição dessa categoria: ele

<sup>1</sup> Cf. Nunes, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

<sup>2</sup> Cf. Nunes, *op. cit.*, p. 21.

<sup>3</sup> Cf. Nunes, *op. cit.*, p. 21.

<sup>4</sup> Cf. Nunes, *op. cit.*, p. 18-23.

questiona, no livro XI de suas *Confissões*,<sup>5</sup> a sua existência, e tenta analisar a natureza do tempo a partir do espírito humano. Santo Agostinho aponta ainda a dimensão linguística da categoria temporal ao afirmar que a certeza da existência do tempo é testemunhada pela própria linguagem, que nos permite falar a respeito do mesmo em nosso cotidiano, comprovando que ele existe, mesmo que não o saibamos explicar.

Nessa perspectiva, Benveniste, um dos inauguradores da Teoria da enunciação, considera que:

O que o tempo linguístico tem de singular é que está organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo tem seu centro - um centro gerador e axial ao mesmo tempo - no presente da instância da palavra.<sup>6</sup>

Pelo que se pode perceber, o tempo linguístico está diretamente ligado ao exercício da fala, ou seja, ao “agora”, ao momento presente do ato enunciativo, que funciona como seu ponto de referência temporal, distinguindo-se do tempo cronológico por possuir divisões próprias, marcadas no ato de execução da fala. A noção enunciativa do tempo foi bem resumida por Nunes,<sup>7</sup> ao lembrar que a cada vez que alguém fala o faz num tempo presente, permanentemente reinventado, o que revela a “condição intersubjetiva da comunicação linguística”.

Se o tempo é concebido a partir de óticas tão distintas, cumpre-nos indagar acerca da existência, ou não, de uma relação entre os conceitos de tempo “cronológico” e “linguístico”. Na verdade, eles convergem em determinados aspectos e divergem em outros. O segundo tem, por exemplo, a peculiaridade de ser sempre reinventado a cada nova enunciação e manipulado pelo “agora” do actante enunciador. Dessa sorte, cada ato de fala constitui-se num tempo novo, ainda não experienciado. Ele possui suas próprias divisões, sua própria ordem, que têm a ver com as relações de sucessividade entre estados e transformações representados no texto. Diferentemente, o tempo cronológico, além de suas divisões peculiares, é externo à ação enunciativa e se reporta à duração dos acontecimentos, ancorando-se no mundo real e factual, já referido.

Apesar dessas diferenças, é possível perceber uma ligação entre essas duas faces da mesma instância temporal. A apresentação sistemática dos eventos e dos fatos

<sup>5</sup> Cf. Santo Agostinho. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (coleção “Os pensadores”).

<sup>6</sup> Cf. Benveniste, E. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1988, p. 73

<sup>7</sup> Cf. Nunes, *op. cit.*, p. 22.

ocorridos, numa ação narrativa, por exemplo, pode refletir a ordem natural dos acontecimentos do mundo, ou seja, do tempo cronológico. A sua reversão rompe a relação, produzindo efeitos de sentido que variam segundo a intenção autoral.

Uma segunda relação se estabelece entre os dois tempos quando o linguístico necessita ancorar-se no cronológico. Isso ocorre quando a recepção do discurso não é simultânea à sua produção. Nesses casos, advérbios como *hoje* e *agora* podem não refletir o momento enunciativo, nem indicar um período preciso. Um meio de obter essa delimitação é o recurso de divisão do tempo cronológico, como, por exemplo, uma determinada data. Lembramos, assim, com Lacey<sup>8</sup> que a característica mais notável da linguagem temporal é o uso de horas e datas para localizar eventos no tempo com maior precisão.

Essas e outras reflexões de estudiosos servem como evidência da polissemia e da complexidade da categoria de tempo aqui em exame. Vejamos, então, os diferentes recursos linguísticos pelas quais a categoria temporal é marcada nas *Cantigas de Santa Maria*.

### 3. A marcação temporal nas *Cantigas de Santa Maria*

Numa análise apurada das *Cantigas de Santa Maria*, verificamos que a categoria temporal se encontra ricamente explorada e demarcada no códice mariano. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que as cantigas resultam do relato de milagres coletados de fonte oral e escrita das maravilhas “operadas” por Nossa Senhora em diferentes cenários, principalmente na Europa Medieval, e em tempos cronológicos distintos, passíveis, às vezes, de identificação indireta.

Se considerarmos com Nunes<sup>9</sup> que “narrar é desenvolver a experiência humana no tempo” e que “a narrativa abre-nos, a partir do tempo que toca à realidade, um outro que dela se desprende”, podemos esperar que as narrativas de milagre de D. Afonso X (re)produzam a linha sucessiva dos fatos ocorridos no tempo real, ou lhe alterem a cronologia por intermédio das variações imaginativas que o discurso (sobretudo artístico) possibilita. Essas diferentes “temporalidades” são percebidas nas narrativas

---

<sup>8</sup> Cf. Lacey, H. M. *A linguagem do espaço e do tempo*. Tradução de Marcos Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.52.

<sup>9</sup> Cf. Nunes, *op. cit.*, p. 15.

pelo modo de articulação do enunciador, ou, segundo Ricoeur,<sup>10</sup> da voz narrativa, que confere aos fatos narrados um tempo coincidente, ou não, com o seu.

### 3.1 O tempo em abordagem discursiva

Rompendo com a tradição de abordagem sistêmica da língua e trilhando o mesmo caminho do pensador russo M. Bakhtin,<sup>11</sup> Benveniste, juntamente com Jakobson,<sup>12</sup> foi dos primeiros a tomar em conta, na abordagem da língua, o processo de sua produção, levada a termo intersubjetivamente. Partindo do postulado de que o funcionamento linguístico é determinado por um ato individual, esse autor instaura uma polêmica, ainda em efervescência, que é a questão da subjetividade. No seu modo de ver, antes de acionada pelo ato de enunciação, a língua é apenas uma possibilidade, um instrumento virtual de interação. Atualizada por um sujeito que se aloca num determinado espaço e tempo, ela se constitui em atividade entre um *eu* que enuncia e um *tu*, que é suscitado pelo *eu* a uma manifestação de retorno. É nesse processo de atualização verbal que, segundo ele,<sup>13</sup> aquele que fala se constitui num *eu* e introduz no discurso a presença de um *tu*, numa interação comunicativa.

Apesar de toda a discussão criada em torno do assunto, não se pode negar que a categoria de pessoa é imprescindível para a efetivação da linguagem em discurso. Obviamente, isso se dá num determinado espaço e tempo, o que nos leva à dedução lógica de que o processo enunciativo se constrói em torno de três categorias: de “pessoa”, de “lugar” e de “tempo”, conforme mostrado fartamente na literatura específica. Contudo, a ativação das três é assimétrica, uma vez que as categorias de lugar e de tempo estão em relação de dependência direta com o *eu*, que dirige as demais ao situar o seu dizer a partir do local e do momento de sua enunciação, ou seja, do *aqui- agora*. Distinguindo, nos termos de Fiorin,<sup>14</sup> os planos “enunciativo” (de produção) e “enuncivo” (de produto), conclui-se que o presente enunciativo deve ser visto como um eixo ordenador dos vários tempos compreendidos no discurso, tempos esses detectados a partir de pistas presentes no enunciado.

<sup>10</sup> Cf. Ricoeur, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1995. Tomo II, p. 86.

<sup>11</sup> Cf. Bakhtin, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

<sup>12</sup> Cf. Jakobson, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

<sup>13</sup> Cf. Benveniste, E. *Problemas de linguística geral II*. 3a. ed. - Campinas: Pontes, 1989, p. 73.

<sup>14</sup> Cf. Fiorin, J. L. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996, p.12.

Tendo em vista que o *corpus* selecionado para análise se constitui, principalmente, de textos narrativos, considera-se, aqui, nas trilhas de Fiorin,<sup>15</sup> a realização da enunciação em dois planos mencionados: “enunciativo” e “enuncivo”. O primeiro, correspondente à produção do discurso, deixa-se ver no enunciado através de marcações linguísticas próprias (enunciação enunciada), relativas às pessoas (dimensão actorial) *eu* e *tu*, ao tempo *agora* e ao espaço *aqui*. O segundo é reservado à referência, isto é, ao enunciado desprovido de indicações ligadas ao ato enunciativo, remetendo-nos, pois, à pessoa *ele*, ao tempo *então* e ao espaço *algures*. A marcação do tempo enunciativo se faz por elementos dêiticos que, para os gregos, se restringiam à classe dos demonstrativos: segundo Lahud,<sup>16</sup> coube ao pensamento contemporâneo estender ao termo “a noção bastante larga da enunciação”, incluindo outras classes que se encaixam nas “expressões referenciais definidas”. Nessa esteira de pensamento, tal como Lopes,<sup>17</sup> considera-se aqui a dêixis como um fenômeno que, atuando na construção da polifonia e da referenciação, constitui enunciadores e alocutários nas instâncias da enunciação, aí instaurando as categorias de tempo e espaço, por si mesmas indiciadoras da dimensão actorial. Por sua vez, no plano enuncivo, a anáfora, cuja existência, segundo Lyons,<sup>18</sup> pressupõe uma base dêitica, atua na identificação de referentes localizados em outro espaço do texto.

Distinção similar foi feita por Benveniste,<sup>19</sup> em seus estudos sobre a relação dos tempos no verbo francês, que, segundo ele, se distribuem em dois planos distintos: do *discurso* e da *história*. O primeiro pressupõe um *eu* que instaura um *tu*, utilizando todas as coordenadas espaço-temporais da enunciação; o segundo caracteriza-se por um relato de eventos passados, sem o envolvimento do locutor. Essa diferenciação de planos, referida na seção anterior, tem implicações linguísticas, uma vez que o emissor se vale de estratégias diferentes para marcar o seu ocultamento ou a sua presença, na materialidade do seu dizer.

Pelo que se pode ver, nesse contexto teórico, o sujeito enunciativo é considerado o responsável por projetar no discurso seu tempo e espaço, e também por gerenciar os tempos dos acontecimentos e o espaço dos seres e objetos enunciados, tomando a si próprio como referência básica para o ato enunciativo.

<sup>15</sup> Cf. Fiorin, *op. cit.*, p.12-13

<sup>16</sup> Cf. Lahud, M. *A propósito da noção de dêixis*. São Paulo: Ática, 1979, p. 40.

<sup>17</sup> Cf. Lopes, M. A. *O processamento dêitico na constituição da polifonia*. Belo Horizonte: PUC- Minas, 1998 (dissertação inédita de mestrado em língua portuguesa), p. 165.

<sup>18</sup> Cf. Lyons, J. *Semantics*. Cambridge: University Press, 1977. Vol. II, p. 67.

<sup>19</sup> Cf. Benveniste, E. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1988, p. 47.

Associando essa dupla possibilidade de articulação com o tempo histórico, é possível identificar nas cantigas de milagre dois grandes grupos temporais, organizados em relação à voz narrativa: as cantigas de milagres ocorridos num tempo pretérito ao ato de sua narração e as de tempo coetâneo ao do rei-autor. Para facilitar a referência, chamem-se àquelas de “cantigas de milagre pretérito” e a estas “cantigas de milagre presente”.

A marcação temporal organizada a partir do tempo pretérito ao ato da enunciação apresentado pelas “cantigas de milagre pretérito”, MRPreterito, pode ser detectada de várias maneiras. Uma delas é a menção explícita ao local de ocorrência do milagre narrado. Para a Hispânia medieval, diz-nos Sousa,<sup>20</sup> a “sacralidade de um espaço resulta nas peregrinações e romarias a santuários, especificamente aos dedicados a vários santos e à Virgem”, peregrinações essas que constituem um “símbolo de vida cristã num esforço de encaminhamento para a vida celeste”.

Naturalmente, esse tipo de marcação, no caso, é limitado, uma vez que as localidades mencionadas (muitas das quais tiveram substituídos os seus nomes ou passaram a pertencer a uma nova configuração geopolítica) podem corresponder a períodos de tempo mais ou menos longos, por isso a análise temporal desse recurso merece o devido cuidado do estudioso. A marcação temporal por topônimos é considerada por Fiorin como uma embreagem intercategoriais,<sup>21</sup> ou seja, de uso do espaço pelo tempo. No exemplo que se segue, temos um caso de delimitação temporal através de referência à cidade de Roma, na época do Império Romano, momento este confirmado pela menção à figura do imperador, que aparece como uma das personagens coadjuvantes:

*En Roma foi, ja ouve tal sazon,  
que hũa dona mui de coraçõn  
amou a Madre de Deus; mas entõn  
soffreu que fosse do demo tentada.*<sup>22</sup>

Outro tipo de indicação indireta da marcação autorial do tempo pretérito são os antropônimos, o que, segundo Fiorin,<sup>23</sup> trata-se de embreagem intercategoriais de pessoa

<sup>20</sup> Cf. de Sousa, L. C. *O santuário de Santa Maria do Porto e as romarias medievais nas “Cantigas de Santa Maria”*. Belo Horizonte: 1999 (mimeografado – trabalho apresentado no III EITEM – RJ).

<sup>21</sup> Cf. Fiorin, *op. cit.*, p.95.

<sup>22</sup> Cf. *Cantiga XVII*, v. 10-13/ 35-36 (tradução: “Em Roma, aconteceu há muito tempo que uma mulher, que amava de coração a Mãe de Deus, foi tentada pelo demônio”).

<sup>23</sup> Cf. Fiorin, *op. cit.*, p. 54.



por tempo. A menção de personagens públicas como reis, rainhas, nobres, santos e, até, filósofos serve como sinalização do tempo de ocorrência do milagre, uma vez que essas personagens estão ligadas a um recorte temporal mais preciso, que corresponde ao período de sua própria existência. Assim, permeiam os relatos personagens como o imperador Juliano, o Apóstata, referido no primeiro exemplo abaixo, que viveu entre os anos de 331 e 363 d.C., e mestre Libânio, no seguinte, sofista e retórico que viveu entre os anos de 314 e 393 d.C.:<sup>24</sup>

*Esta é como Santa Maria defendeu a cidade de Cesaira do  
Emperador Juyão.*<sup>25</sup>

*Eles assi a lança catando,  
que creer podian muit'adur,  
maestre Libano foi chegando,  
filosofo natural de Sur,*<sup>26</sup>

Um terceiro recurso a mencionar na delimitação das cantigas que situam os milagres ocorridos no tempo pretérito ao do ato da narração, consideradas no grupo das cantigas de MRPretérito, é o registro da ocorrência de milagres em tempos coincidentes com o tempo histórico, caso do exemplo seguinte, que nos remete ao fato histórico da tentativa de conquista de Constantinopla também pelo imperador Juliano:

*De com'eu escrit'achei,  
póis que foi de crischãos  
Constatinobre, un rei  
con oste de pagãos  
veo a vila cercar  
mui brav' e mui sannudo,  
pola per força fillar  
por seer mais temudo.*<sup>27</sup>

É comum encontrarmos, ainda, nas cantigas que compõem o *corpus*, expressões adverbiais que registram, de um modo mais indeterminado, a distância temporal entre o

<sup>24</sup> Conforme dados da edição crítica de Mettmann (Afonso X. *Cantigas de Santa Maria*. Edição crítica de Walter Mettmann. Madrid: Clásicos Castalia, 1986-1989, p. 93).

<sup>25</sup> Cf. *Cantiga XV*, ementa (tradução: “Esta conta como Santa Maria defendeu a cidade de Cesareia das mãos do Imperador Juliano”).

<sup>26</sup> Cf. *Cantiga XV*, v. 158-161 (tradução: “Observavam eles, assim a lança, fato em que muito dificilmente podiam acreditar, quando o mestre Libânio, filósofo natural da Síria, foi chegando”).

<sup>27</sup> Cf. *Cantiga XXVIII*, v. 14-21 (tradução: “De acordo com o que achei escrito, depois que Constantinopla já pertencia aos cristãos, um rei, muito bravo e furioso, veio cercar a cidade com um exército de pagãos, para tomá-la pela força e assim ser mais temido”).

milagre narrado e a ação enunciativa. Nas duas citações logo abaixo, temos mostras desse recurso:

*Ond'en Cesaira a de Suria  
fez un miragre, á gran sazón  
por San Basillo Santa Maria.*<sup>28</sup>

*Em Roma foi ja ouve tal sazón*<sup>29</sup>

Ainda no quinto exemplo dado, é possível detectar o emprego do topônimo, *Cesaira a de Suria*, como recurso lingüístico para a marcação no tempo pretérito.

Passemos agora a análise das “cantigas de milagre presente”, MRPresente, que trazem marcas temporais específicas para remeter o leitor ao tempo coetâneo ao do ato da enunciação, ou seja, do rei-enunciador. Uma dessas estratégias é participação de D. Afonso X como beneficiário dos milagres relatados de Nossa Senhora, participação essa que nos remete, por exemplo, ao seu tempo de infância, a seguir, ou à sua fase adulta, logo abaixo:

*E dest'un mui gran miragre vos quero dizer que vi,  
e pero era meñyo, nenbra-me que foi assi,  
ca m'estava eu deante e todo vi e oý,  
que fez [o] Santa Maria, que muitos fez e fará.*<sup>30</sup>

*Como el Rey Don Affonso de Castela adoeceu en Bitoria e ouv' hua  
døor tan grande que cuidaron que morresse ende, e poseron-lle de  
suso o livro das cantigas de Santa Maria, e foi guarido.*<sup>31</sup>

Outra forma de referência ao tempo coetâneo ao da instância de enunciação é a narração de milagres envolvendo pessoas ligadas ao rei, por parentesco direto ou a serviço. Ilustram-nos isso as cantigas de número duzentos e cinquenta e seis, relativa à cura da rainha D. Beatriz, mãe de D. Afonso; a de número cento e vinte e dois, a

<sup>28</sup> Cf. *Cantiga* XV, v. 14-16 (tradução: “Pelo que em Cesareia da Síria Santa Maria fez, há muito tempo, um milagre em favor de São Basílio”).

<sup>29</sup> Cf. *Cantiga* XVII, v. 10 (tradução: “Em Roma, aconteceu há muito tempo”).

<sup>30</sup> Cf. *Cantiga* CCLVI, v. 5 (tradução: “A respeito disso, quero vos contar um milagre muito grande que fez Santa Maria, que muitos fez e fará, e que, embora eu fosse criança, lembro-me ter sido assim, pois eu estava presente e tudo vi e ouvi”).

<sup>31</sup> Cf. *Cantiga* CCIX, ementa (tradução: “Esta conta como o Rei Dom Afonso de Castela adoeceu em Vitória e teve uma dor tão forte que acreditaram que dela morresse, e colocaram-lhe em cima o livro das cantigas de Santa Maria, e foi curado”).

registrar a “ressurreição” de sua irmã Berenguela, que se tornou monja; e a de número cento e quarenta e dois, em que apresenta a salvação de um serviçal do rei:

*E tod'est'assi foi feito; e logo, sen outra ren,  
de todos aqueles maes guariu a Reya tan ben  
per poder da Groriosa, que nada non senti u en.*<sup>32</sup>

*Como Santa Maria resucitou hũa infante, filha dun rei, e pois foi  
monja e mui santa molher.*<sup>33</sup>

*Como Santa Maria quis gua[r]dar de morte un ome dun rei que  
entrara por hũa garça en un rio.*<sup>34</sup>

Também para a delimitação das cantigas de MRPresente foram empregadas expressões adverbiais dêiticas de aceção temporal, que deixam clara a contemporaneidade entre o evento narrado e o tempo de vida (ou de reinado) de D. Afonso X, conforme ilustrado a seguir nos excertos:

*e dest'un miragre vos direi eu  
que ela fez grande nos dias meus.*<sup>35</sup>

*E daquest' un miragre fez pouc' á en Catalonna  
a Virgen Santa Maria (...)*<sup>36</sup>

Do mesmo modo que no grupo de cantigas consideradas de MRPreterito, nesse, de milagres contemporâneos à época de D. Afonso, encontramos o uso de recursos linguísticos de ordem espacial, funcionando como estratégia de marcação temporal (embreagem intercategorial). Um delas é a menção do santuário de Santa Maria do Porto em Cádiz, que, segundo registros históricos, foi mandado construir por D. Afonso X no intuito de homenagear Nossa Senhora. Sousa<sup>37</sup> apresenta um estudo de vinte e quatro cantigas do cancionero mariano que registram um “ciclo” de milagres

<sup>32</sup> Cf. *Cantiga* CCLVI, v. 35-37 (tradução: “E tudo isso assim foi feito. E logo, sem demora, pelo poder da Gloriosa, a Rainha foi tão bem curada de todos aqueles males que nada mais senti u”).

<sup>33</sup> Cf. *Cantiga* CXXII, ementa [tradução: “Esta conta como Santa Maria ressuscitou uma infanta, filha de um rei (D. Fernando), que depois tornou-se uma monja e santa mulher”].

<sup>34</sup> Cf. *Cantiga* CXLII, ementa (tradução: “Como Santa Maria quis salvar da morte um servidor de um rei, que entrara num rio para recuperar uma garça”).

<sup>35</sup> Cf. *Cantiga* XXII, v. 7-8 (tradução: “A propósito disso, um grande milagre eu vos contarei que Ela fez nos meus dias”).

<sup>36</sup> Cf. *Cantiga* XLVIII, v. 6-7 (tradução: “E a propósito disso, a Virgem Maria fez, há pouco tempo, um milagre na Catalunha”).

<sup>37</sup> Cf. Sousa, *op. cit.*, p. 89

acontecidos neste local, as quais nos remetem, mais fortemente, ao rei-autor e ao momento histórico de luta contra os árabes. A cantiga número trezentos e vinte e oito, cuja ementa se transcreve abaixo no primeiro exemplo, conta-nos a escolha e a determinação por parte da Virgem do lugar em que D. Afonso X deveria erguer o templo em sua homenagem. Já os dois excertos seguintes também ilustram em suas ementas alguns dos milagres acontecidos por intercessão de Nossa Senhora em seu próprio santuário em Santa Maria do Porto:

*Esta é como Santa Maria fillou un logar pera si eno reino de Sevilla e fez que lle chamassen **Santa Maria do Porto**.*<sup>38</sup>

*Como **Santa Maria do Porto** mostrou per sa vertude un logar u jaziam muitos cantos lavrados, que meteron ena sa ygreja.*<sup>39</sup>

*Como **Santa Maria do Porto** guardou .XXX. omees que cavavan terra pêra sa ygreja, e caeu ua fôrre sobr' eles e non lles enpeeçeu.*<sup>40</sup>

O exame empreendido revelou que, para situar as diferentes referências temporais em relação à instância de enunciação, foram empregadas nas cantigas recursos linguísticos diversificados, responsáveis por revelar as estratégias temporais empregadas pelo rei-autor para aproximar ou distanciar o tempo da narrativa da instância de enunciação, muitas vezes, num entrelaçamento claro entre os tempos cronológico e linguístico.

#### 4. Considerações finais

Como se pode observar, os poemas narrativos que compõem as *Cantigas de Santa Maria* articulam diferentes estratégias para marcar o tempo, os quais possibilitaram a esta análise dividir o *corpus* em dois grandes grupos: as cantigas ocorridas no tempo pretérito ao do ato da narração, MRPretérito; e as que ocorreram no tempo coetâneo ao do ato da narração, MRPresente.

<sup>38</sup> Cf. *Cantiga* CCCXXVIII, ementa (tradução: “Esta conta como Santa Maria tomou um lugar para si no reino de Sevilha e fez que o chamassem de Santa Maria do Porto”).

<sup>39</sup> Cf. *Cantiga* CCCLVIII, ementa (tradução: “Esta conta como Santa Maria do Porto mostrou, por sua virtude, um lugar onde se encontravam muitas pedras lavradas, que foram usadas na construção da Sua igreja”).

<sup>40</sup> Cf. *Cantiga* CCCLXIV, ementa (tradução: “Esta conta como Santa Maria do Porto salvou trinta homens que cavavam terra para a construção da Sua igreja, e ao cair-lhes uma torre não os atingiu”).

A marcação temporal efetuada por recursos diversos que vão da categoria espacial (topônimos) à pessoal (antropônimos), inclui também referências, explícitas ou não, a feitos históricos, menções ao rei-enunciador como personagem e a apresentação de pessoas ligadas diretamente a D. Afonso X. O exame do *corpus* apontou que:

a. a narrativa dos milagres não se circunscreve ao ficcional, mas tem um “pé” na história, uma vez que articula o mundo real (no caso, de cunho sagrado) e o imaginário;

b. a ancoragem no mundo real tem consequências para a esfera temporal, na qual se divisam manifestações do tempo cronológico (externo), com referências de cunho histórico, religioso e litúrgico;

c. a representação dos conceitos desse tempo externo se processa, quase sempre, de um modo indireto, ou seja, por embreagem, em que cenários, (categoria de espaço) e nomes de personagens (categoria de pessoa) atuam como identificadores do tempo de realização dos milagres.

A investigação realizada por esse trabalho nos oferece resultados parciais acerca do tratamento conferido ao tempo em obra de tal envergadura e valor. Com a pequena contribuição que aqui me foi possível oferecer, espero despertar o interesse de novos pesquisadores por esse trabalho poético, musical e pictório, realizado por um rei em fervorosa homenagem à Virgem Maria.

### Referências

AFONSO X. *Cantigas de Santa Maria*. Edição crítica de Walter Mettmann. Madrid: Clásicos Castalia, 1986-1989.

BAKHTIN, M. (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

LACEY, H. M. *A linguagem do espaço e do tempo*. Tradução de Marcos Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LAHUD, M. *A propósito da noção de dêixis*. São Paulo: Ática, 1979.

LYONS, J. *Semantics*. Cambridge: University Press, 1977. Vol. II.

LOPES, M. A. *O processamento dêitico na constituição da polifonia*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 1998 (dissertação inédita de mestrado em língua portuguesa).

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1995. Tomo II.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (coleção “Os pensadores”).

de SOUSA, L. C. *O santuário de Santa Maria do Porto e as romarias medievais nas “Cantigas de Santa Maria”*. Belo Horizonte: 1999 (mimeografado – trabalho apresentado no III EITEM – RJ).

**Religião romana nos livros iniciais do *De re rustica* varroniano\***

Matheus Trevizam  
FALE-UFMG  
matheustrevizam2000@yahoo.com.br

**RÉSUMÉ**

Dans ce travail, on désireait tourner notre regard vers la présence du sacré et du religieux aux pages du *De re rustica* varronien, c'est à dire, à ces questions comme formulées au premier et au deuxième livre de cet ouvrage. Puisque le lecteur de ces livres anciens se voit presque toujours en face de descriptions de la vie et des pratiques paysannes, comme menées en Italie pendant le premier siècle av. J.-C., il nous faut attendre ici des informations de Varron sur l'entrelacement entre les cotés tout simplement matériaux de la vie aux *fundi rustici* et la(les) spiritualité(s) payenne(s).

MOTS-CLÉS: *De re rustica*; Varron réatin; religiosité; théologie payenne; vie rustique.

Temos notícia, por certos testemunhos antigos e modernos, de que o erudito romano Varrão reatino (115-27 a.C.) dividira a religião, em suas agora perdidas *Antiquitates diuinae*, entre aquela “dos poetas” (mítica), aquela “dos filósofos” (natural) e aquela “das cidades” (civil), concedendo, como sábio estudioso de vários assuntos históricos, culturais e “científicos”, compreensível primazia à segunda: é que, como nos relata Santo Agostinho<sup>1</sup> no sexto livro de seu *De ciuitate Dei*, enquanto os juízos sobre os deuses que expressava a poesia pelos mitos lhe pareciam distorcer feiamente a sublimidade dos entes supremos<sup>2</sup> e a vivência “civil”<sup>3</sup> do sagrado, por necessária que

---

\* Este artigo se insere como parte do projeto de pesquisa “Tradução anotada e estudo dirigido do segundo livro do *De re rustica* de Varrão de Reate”, desenvolvido na FALE-UFMG pelo “Programa de auxílio para a pesquisa dos doutores recém-contratados”, com o apoio da PRPq. Foi, originalmente, apresentado em versão resumida na “IX Semana de Eventos da Faculdade de Letras” (SEVFALE), em 19 de outubro de 2009, com o título: “Religião romana no *De re rustica* varroniano”.

<sup>1</sup> Citado por Boissier, P. *Étude sur la vie et les ouvrages de M. T. Varron*. Paris: Hachette, 1861, p. 206-207 (esta obra sobre Varrão, agora antiga de seus cento e quarenta e oito anos, permanece ainda respeitável pela amplitude e exaustiva documentação do biógrafo em várias fontes primárias antigas).

<sup>2</sup> Cf. *De ciuitate Dei* VI, 5, 1: *Primum, inquit, quod dixi, in eo sunt multa contra dignitatem et naturam immortalium ficta. In hoc enim est, ut deus alius ex capite, alius ex femore sit, alius ex guttis sanguinis natus; in hoc, ut dii furati sint, ut adulterauerint, ut seruierint homini: denique in hoc omnia diis attribuuntur, quae non modo in hominem sed etiam quae in contemptissimum hominem cadere possunt.* – “En el primero – dice – que he citado se encuentran muchas mentiras contra la dignidad y la naturaleza de los inmortales. En él se dice que un dios procede de la cabeza; otro, del musculo; otro, de gotas de sangre. También se dice que los dioses han robado, han cometido adulterios, han sido esclavos del hombre. Finalmente, se atribuyen a los dioses todos los desatinos que pueden sobrevenirle hasta al hombre más despreciable” (tradução de Santos Santamarta del Río e Miguel Fuertes Lanero).

<sup>3</sup> Cf. *De ciuitate Dei* VI, 5, 3: *Intueamur sane et ciuilem theologiam. “Tertium genus est, inquit, quod in urbibus ciues, maxime sacerdotes, nosse atque administrare debent. In quo est, quos deos publice colere, quae sacra et sacrificia facere quemque par sit”.* – “Examinemos ya la teología civil: ‘La tercera clase es – dice – la que deben conocer y poner por obra en las ciudades sus habitantes y de modo especial los sacerdotes. En ella se contienen los dioses que debe honrar cada uno y las ceremonias y sacrificios que debe realizar’ ” (tradução de Santos Santamarta del Río e Miguel Fuertes Lanero).

fosse à coesão do membros de um povo, não alcançava o máximo grau de rigor na apreensão da essência do divino, ao ponto de vista restante, especulativo e de todo desligado de vãos temores e preconceitos, cabia desvendar seguro as brumas desses mistérios.<sup>4</sup>

Não se deve, com isso, entender que, em sua obra, o autor sempre se tenha apegado apenas à visão “natural” (ou filosófica) do sagrado, sem incorporar as demais às linhas de seus escritos ou, ainda, reconhecer-lhes algum papel no seio da imaginação e das sociedades humanas. Dessa maneira, o mesmo Varrão para quem se devia acatar com paciente condescendência as lendas dos povos que os faziam enraizar-se em deuses e heróis fabulosos<sup>5</sup> e que vê, sobretudo, fins *politicamente úteis* na religião institucionalizada dos Pontífices e dos ritos comuns,<sup>6</sup> soube difundir, como nos recorda Boissier,<sup>7</sup> a erudita abordagem de mitos em suas obras e, na verdade, até direcionar o modo de focalização do fenômeno religioso nas próprias *Antiquitates diuinae* para o âmbito “civil”,<sup>8</sup> de acordo com a terminologia por ele mesmo utilizada. De fato, ao esclarecer os motivos de ter-se dedicado nesta obra teológica à descrição das práticas, crenças e cultos religiosos segundo ancestralmente seguidos em Roma, o autor emprega a curiosa imagem da pré-existência do pintor e do construtor ao quadro e ao edifício, por isso dando a entender que, assim como aqueles especialistas operam habilidosos e com vistas ao geral proveito de suas obras, os anônimos “codificadores” das religiões dos povos foram-nas aos poucos estabelecendo com fins de favorecimento dos nexos políticos e de poder nas cidades, bem como da instrumentalização do sagrado para as

---

<sup>4</sup> Cf. *De ciuitate Dei* VI, 5, 3: *Quis non uideat, cui palmam dederit? Vtique secundae, quam supra dixit esse philosophorum. Haec enim pertinere testatur ad mundum, quo isti nihil esse excellentius opinantur in rebus.* – “Quién no hecha de ver a cuál concede la palma? Ciertamente a la segunda, que dijo arriba era la de los filósofos. Pues afirma que ésta pertenece al mundo, lo más excelente, dicen éstos, que hay en las cosas” (tradução de Santos Santamarta del Río e Miguel Fuertes Lanero).

<sup>5</sup> Cf. Deschamps, L. Varron et le sacré. *Bulletin de l'association Guillaume Budé*. Paris, p. 290-291, juin 1990.

<sup>6</sup> Cf. Boissier, *op. cit.*, p. 214-215.

<sup>7</sup> Cf. Boissier, *op. cit.*, p. 210.

<sup>8</sup> Cf. *De ciuitate Dei* VI, 2: *Cum uero Deos eosdem ita coluerit, colendosque censuerit, ut in eo ipso opere litterarum suarum dicat se timere ne pereant, non incursu hostili, sed ciuium negligentia, de qua illos uelut ruina liberari a se dicit, et in memoria bonorum per huius modi libros recondi atque seruari utiliore cura, quam Metellus de incendio sacra Vestalia, et Aeneas de Troiano excidio penates liberasse praedicantur.* – “Sin embargo, en tal forma dio culto a esos mismos dioses y lo recomendó, que en esos mismos escritos suyos lamenta puedan perecer, no por un ataque hostil, sino por la negligencia de los ciudadanos. De esa ruina afirma que los libra él, guardándolos en la memoria de los buenos con esos libros y conservándolos con diligencia más eficaz de la que se pregona emplearon Metelo para librar a las vestales del incendio, y Eneas para librar a los penates de la destrucción de Troya” (tradução de Santos Santamarta del Río e Miguel Fuertes Lanero).



necessidades quotidianas dos indivíduos.<sup>9</sup> Em outras palavras, por exemplo, a existência e culto da deusa *Roma*, a pátria mesma divinizada, ou *Fides* (Boa-Fé), guardiã de um dos valores fulcrais da cultura latina<sup>10</sup> – bem como a destacada e antiga presença de tantas magistraturas e Colégios sacerdotais na Cidade!<sup>11</sup> – em alguma medida favorecia a união civil em respeitoso acato aos valores comuns.

Numa obra com as características do *De re rustica*, em que o autor, como se sabe, cindiu o todo da abordagem das técnicas e práticas rurais em três livros por sua afinidade temática,<sup>12</sup> pode-se dizer que se destacam, nas duas partes aqui enfocadas, as visões “mítica” e “civil” do sagrado. Assim, como nos encontramos diante de um texto complexamente construído segundo os ditames do gênero dialógico, em que personagens de romanos coevos a Varrão interagem despreziosamente sobre temas agrários vinculados ao cultivo no livro inicial e à pecuária no segundo, posicionando-se de forma, até, preceituadora sobre realidades concretas<sup>13</sup> alheias a grandes desenvolvimentos intelectuais, a filosofia cede espaço à evocação de lendas e tradições ligadas aos deuses e a certos ritos comumente dedicados a eles em datas específicas do calendário sagrado latino.

---

<sup>9</sup> Cf. *De ciuitate Dei* VI, 4, 2: Varronis igitur, confitentis ideo se prius de rebus humanis scripsisse, postea de diuinis, quia diuinae istae ab hominibus institutae sunt, haec ratio est: “Sicut prior est, inquit, pictor quam tabula picta, prior faber quam aedificium; ita priores sunt ciuitates, quam ea quae a ciuitatibus instituta sunt”. – “Hasta el mismo Varrón declara que escribió primero sobre las cosas humanas y después sobre las divinas, porque las divinas fueron instituidas por los hombres: ‘Como es antes el pintor – dice – que el cuadro pintado, y antes el arquitecto que el edificio, así son antes las ciudades que lo establecido por ellas’ ” (tradução de Santos Santamarta del Río e Miguel Fuertes Lanero).

<sup>10</sup> Cf. Pereira, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica. II volume: cultura romana*. Lisboa: Gulbenkian, 1990, p. 322: *Sucede que a divindade deste nome é tão antiga entre os Romanos que chega a ser legítimo duvidar se o substantivo próprio antecedeu o comum*.

<sup>11</sup> Cf., sobre a vitalidade da atuação dos Colégios religiosos romanos no tempo de Augusto, exemplo de *Res gestae Diui Augusti* IX: *Vota pro ualetudine mea suscipi per consules et sacerdotes quinto quoque anno senatus decreuit. Ex iis uotis saepe fecerunt me uiuo ludos aliquotiens sacerdotum quattuor amplissima collegia, aliquotiens consules. Priuatim etiam et municipatim uniuersi ciues unanimiter continenter apud omnia puluina pro ualetudine mea supplicauerunt*. – “O senado decretou que votos por minha saúde fossem feitos pelos cônsules e sacerdotes a cada quatro anos. Por esses votos, enquanto vivi, frequentemente fizeram jogos, ora quatro enormes colégios sacerdotais, ora os cônsules. Também individualmente ou coletivamente em seus municípios todos os cidadãos unânime e continuamente consagraram, diante de cada altar, votos por minha saúde” (tradução de Matheus Trevizam e Antônio Martinez de Rezende).

<sup>12</sup> Cf. Grimal, P. *La littérature latine*. Paris: Fayard, 1994, p. 217: *Le premier livre traite de la culture des champs, le second de l'élevage, le troisième du “petit-élevage”: gibiers divers, poissons, abeilles. Le tableau qui en résulte mêle les traditions nationales, qui formaient déjà le fond du “De agri cultura” de Caton, et les innovations les plus modernes: les volières, les garennes, les viviers, etc., suscitées par une économie orientée vers les marchés urbains*.

<sup>13</sup> Cf. Della Corte, F. *Passato e presente in Varrone*. In: \_\_\_\_\_. *Opuscula VI*. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1978, p. 103: *Grande proprietario terriero, Varrone non si occupava, come Virgilio, dei piccoli campi, ma si rivolgeva ai coltivatori e allevatori che non meno dei lauti guadagni amavano il lusso sfarzoso*.

De início, portanto, interessa lembrar que Varrão, seguindo um procedimento construtivo de natureza literária que seria, poucos anos depois, reproduzido pelo Virgílio das *Geórgicas*,<sup>14</sup> dota cada um dos livros da tríade do *De re rustica* de uma espécie de prólogo, no qual se introduz de leve o tom da discussão temática a seguir-se e, entre outras coisas, faz-se uma dedicatória das sucessivas partes da obra a alguém.<sup>15</sup> O prólogo do livro primeiro do *De re rustica*, que também lhe serve, pela posição, de introdução geral para o todo do tríptico, opera pela entrada do religioso “civil” já nas linhas iniciais do texto: nessa passagem, assim, enumeram-se doze deuses “rústicos”, no todo distintos daquele grupo canônico dos grandes numes olímpicos, mas obviamente dotados de elos com a vida rural romana e, em conjunto, passíveis do acato por um “nicho” de adoradores:

Primeiro, os que abrangem todos os frutos da agricultura com o céu e a terra, Júpiter e *Tellus*; e assim, já que são chamados de grandes pais, que Júpiter seja chamado de “pai” e *Tellus* de “mãe Terra”. Em segundo lugar, o Sol e a Lua, cujas fases são observadas quando se planta ou armazena algo. Em terceiro, Ceres e Líber, já que seus frutos são extremamente necessários à sobrevivência, pois deles provêm o alimento e a bebida da propriedade. Em quarto, Robigo e Flora, por cujo benefício a ferrugem não estraga os grãos e as árvores e elas não florescem fora de época. Assim, foram oficialmente estabelecidas as comemorações da *Robigalia* para Robigo e os Jogos Florais para Flora. Também reverencio Minerva e Vênus: a uma cabe a guarda do olival; à outra, dos jardins; em seu nome, a *Vinalia* rústica foi estabelecida. Além disso, também suplico a Linfa e Bom Evento, já que, sem água, todo cultivo se desseca e perde e, sem sucesso e um bom resultado, há esperanças vãs, não o cultivo.<sup>16</sup>

Como se pode observar, as divindades, cinco masculinas e sete femininas, são dispostas sob a forma de cinco “casais” e uma dupla (no caso de Minerva e Vênus), segundo, até certo ponto, a partilha de atributos por ambos os membros de cada par. No

---

<sup>14</sup> Sobre as afinidades entre o *De re rustica* de Varrão e as *Geórgicas* de Virgílio, cf. verbete “Varrone” da *Enciclopedia Virgiliana* (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1990. Vol. V).

<sup>15</sup> *De re rustica I*, bem como o todo da obra, é dedicado a Fundânia, esposa de Varrão; *De re rustica II*, a Turrânio Níger; *De re rustica III*, enfim, a Pínio.

<sup>16</sup> Cf. prólogo de *De re rustica I*, 4-6: *Primum, qui omnīs fructos agrī culturae caelo et terra continent, Iouem et Tellurem: itaque, quod ii parentes magni dicuntur, Iuppiter pater appellatur, Tellus terra mater. Secundo Solem et Lunam, quorum tempora obseruantur, cum quaedam seruntur et conduntur. Tertio Cererem et Liberum, quod horum fructus maxime necessari ad uictum: ab his enim cibus et potio uenit et fundo. Quarto Robigum ac Floram, quibus propitiis neque robigo frumenta atque arbores corrumpit, neque non tempestiue florent. Itaque publice Robigo feriae Robigalia, Florae ludi Floralia instituti. Item adueneror Mineruam et Venerem, quarum unius procuratio oliueti, alterius hortorum; quo nomine rustica Vinalia instituta. Nec non etiam precor Lympham ac Bonum Euentum, quoniam sine aqua omnis arida ac misera agrī cultura, sine successu ac bono euentu frustratio est, non cultura* (minha tradução).

primeiro “casal”, desse modo, vemos Júpiter, deus máximo do Panteão romano,<sup>17</sup> a quem se associavam a direção do mundo, a luminosidade diurna e os fenômenos atmosféricos violentos (raios, trovões, tempestades...), e *Tellus*, a própria Terra-mãe divinizada pelos latinos em sua face de provedora e geradora da vida para todos os entes viventes.<sup>18</sup> A dupla seguinte, Sol e Lua, sem deixar de ter associações tardias na mitologia greco-romana com Apolo e sua irmã Diana,<sup>19</sup> surge aqui de forma menos aculturada, isto é, sem os refinamentos da antropomorfização, para, apenas, mostrá-los como forças ambigualmente situadas entre o sagrado e o natural. Vale dizer que o calendário latino, de bases eminentemente astronômicas e religiosas, desde cedo buscou levar em conta fenômenos a envolverem os dois astros citados, a exemplo das fases mensais da lua e da própria completude anual da circunvolução da Terra em torno do sol.<sup>20</sup> Ceres e Líber, de imediato afins ao alimento sólido (o pão) ou ao líquido (o vinho), e possíveis correspondentes dos gregos Deméter e Baco, conheceram, em Roma, alguma instrumentalização oficial de seu culto: havia, pois, as *Cerialia*, festas celebradas pelo sacrifício de uma porca em honra da deusa a cada dezenove de abril,<sup>21</sup> e as *Liberalia*, associadas a Líber, a cada dezessete de março;<sup>22</sup> Ceres também era celebrada com *Tellus* na data móvel das *Feriae Sementivae*, em que se pedia resguardo para as sementes já plantadas nos campos.<sup>23</sup> Robigo e Flora, entidades que se cria tradicionalmente afetarem para o mal ou o bem a saúde das plantas de cultivo (fazendo-as adoecerem de “ferrugem” ou florescer), eram respectivamente celebrados a vinte e cinco de abril e a três de maio,<sup>24</sup> também se associando a essa deusa ideias de prazer e,

<sup>17</sup> Cf. Burkert, W. *Greek religion*. Translated by John Raffan. Basil Blackwell, 1985, p. 125: *Zeus is the only name of a Greek god which is entirely transparent etymologically, and which indeed has long been paraded as a model case in Indo-European philology. The same name appears in the Indic sky god “Dyaus pitar”, in the Roman “Diespiter/ Juppiter”, in the Germanic Tues-day, and the root is found in the Latin “deus”, god, “dies”, day, and in the Greek “eudia”, fair weather. (...) Only for Greeks and Romans is the Sky Father the highest god, and he is so primarily as a rain and storm god: Zeus is much more a weather god than the etymology would suggest, and this connects him with the weather gods of Asia Minor with whom he was indeed later equated. Already in Mycenaean times Zeus was one of the most important gods, perhaps even the highest god: a month is named after him.*

<sup>18</sup> Cf. Robert, J.-N. *La vie à la campagne dans l'antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 295-296.

<sup>19</sup> Cf. Commelin, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983, p. 43-51.

<sup>20</sup> Cf. Ogilvie, R. M. *The Romans and their gods*. London: Hogarth, 1986, p. 70: *Although this calendar satisfactorily settled the absolute dates of all the festivals, it suffered for centuries from failure to reconcile a lunar year of 354 days with a solar year of 365 ¼ days, with the result that incompetent mathematics or political wangling often led to the winter festivals being celebrated in mid-summer.*

<sup>21</sup> Cf. Robert, *op. cit.*, p. 298.

<sup>22</sup> Cf. Altheim, F. *A history of Roman religion*. Translated from the German by Harold Mattingly. London: Methuen & Co., 1938, p. 107.

<sup>23</sup> Cf. Robert, *op. cit.*, p. 295-296.

<sup>24</sup> Cf. Robert, *op. cit.*, p. 301-303.

mesmo, de uma alegre licenciosidade.<sup>25</sup> Minerva, a correspondente romana da grega Atena, é por duas vezes evocada por Varrão, neste livro inicial do *De re rustica*, em razão de sua mítica conexão com a descoberta da oliveira entre os helenos,<sup>26</sup> enquanto Vênus, na origem uma antiga deusa itálica dos vergéis,<sup>27</sup> encontra-se bem menos deslocada nesse contexto do que poderia parecer à primeira vista.<sup>28</sup> Curiosamente, a informação dada por Varrão na passagem citada a respeito de ser Vênus celebrada nas *Vinalia* de dezenove de agosto não encontra unânime confirmação entre os estudiosos da vida rústica em Roma, pois que alguns, como Jean-Noël Robert,<sup>29</sup> identificam esta data com um pedido de proteção a Júpiter a fim de que poupe das chuvas outonais os cachos de uva já no ponto de serem colhidos. Linfa e Bom Evento,<sup>30</sup> por fim, deuses menores, evocam o essencial elemento líquido e uma espécie de nume informe da fortuna, pois, sem o favorecimento da sorte, *de nada* valeriam os esforços dos agricultores...

Em seguida, a própria ambientação deste primeiro livro do *De re rustica* se insere em contexto eminentemente sacralizado: num dia de feriado em Roma (a saber, numa data de *Feriae Sementivae*) vários interlocutores se reúnem no templo da deusa *Tellus*, convidados por seu “sacristão”, a fim de passarem agradavelmente e com proveito suas horas de tempo livre. Entre eles, encontra-se “Varrão”, o representante fictício do autor, Gneu Tremélio Escrofa, um autêntico “agrônomo” de Roma antiga,<sup>31</sup> e

---

<sup>25</sup> Cf. Salles, C. *Nos submúndos da Antiguidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 197: *Com efeito, são as prostitutas de Roma que constituem a principal atração das “Floralia”: elas desfilam diante dos espectadores, representam “mimos” certamente muito sugestivos e ficam nuas a pedido dos espectadores.*

<sup>26</sup> Cf. *supra* quinta página deste artigo.

<sup>27</sup> Cf. Grimal, P. *O amor em Roma*. Tradução de Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 49: *Durante muito tempo se admiraram de que Vênus tenha começado como camponesa, uma divindade rústica que personificava o “encanto” da primavera, dos vergéis em flor, e reinava sobre as hortas.*

<sup>28</sup> Cf. comentário de Jacques Heurgon a esta passagem do *De re rustica* I de Varrão (Varron. *Économie rurale*. Texte établi, traduit et commenté par Jacques Heurgon. Paris: Les Belles Lettres, 2003a. Livre I, p. 95-96): *Selon la tradition antique, réaffirmée par G. Wissowa, ibid., p. 289 sq., Vénus était la déesse des jardins, spécialement des potagers. Vénus, par métonymie, signifiait “olera” les légumes (Fest. Paul. p. 51 L).*

<sup>29</sup> Cf. Robert, *op. cit.*, p. 303-304.

<sup>30</sup> Cf. comentário de Jacques Heurgon a esta passagem do *De re rustica* I de Varrão (Varrão, *op. cit.*, 2003 a, p. 96): *“Bonus Euentus”, “le bon succès”, est ici particulièrement la personnification de la “belle venue” des “fruges”, quand elles “viennent bien”, quand elles “viennent à terme”.*

<sup>31</sup> Cf. Martin, R. *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*. Paris: Les Belles Lettres, 1971, p. 237: *Tout port à croire que Cn. Tremelius Scrofa, dont l’oeuvre ne nous est point parvenue, fut l’un des plus grands parmi les Agronomes latins. Varron, qui, nous l’avons vu, ne ménage ni Caton ni les Saserna, fait de lui le plus grand éloge: Scrofa est considéré, nous dit-il, comme “le Romain le plus savant en matière d’agriculture”; c’est à lui que, de l’avis general, “revient la palme en matière d’économie rurale”.*

Fundânio, o sogro daquele intelectual. Desse modo, embora saibamos que essas *Feriae* pressupusessem, durante a segunda metade do mês de janeiro, oferendas rituais de grãos a *Tellus* e das vísceras de uma porca a Ceres, bem como o repouso dos camponeses e bois de arado nas terras (coroados esses últimos de guirlandas de flores!),<sup>32</sup> as personagens citadas e outras limitam-se, aqui, a trocar conhecimentos sobre as artes do cultivo de todos os grandes tipos vegetais antigos (cereais variados, oliveiras, videiras, árvores frutíferas e de cercadura...); ao término desse diálogo, enfim, que se acaba de maneira surpreendente, chega o liberto do “sacristão” do templo (o *aeditumus*) aos prantos, pois seu patrono, esfaqueado na cidade de Roma quando a caminho de um encontro com o edil responsável pelo edifício, sucumbira aos ferimentos.<sup>33</sup> Assim, imaginamos, as chances de que o ritos em honra da deusa devessem ser conduzidos por essa “personagem ausente” e mais especializada faz-nos crer, caso ela não tivesse “morrido” ou ficado retida em Roma durante sua visita à cidade, que se criariam condições fictícias para todos “encenarem” a festa como convinha...

Ainda sobre a presença da religião institucionalizada, importa citar em conjunto as passagens identificadas com I, 2, 18-20 e I, 29, 3. Na primeira, então, desenvolvendo-se aspectos etiológicos do rito a Líber/ Baco e a Minerva/ Atena, a personagem de Fundânio diz a Ágrio as seguintes palavras:

“Ó Ágrio, cuidado para não exagerar a esse respeito, visto que nas leis também se escreve: ‘Certo tipo de gado’. Pois certos animais são danosos e letais às culturas, como esses a que te referiste há pouco, as cabras: elas estragam todas as plantas novas ao pastar, especialmente as videiras e oliveiras. Por isso, então, determinou-se por razões diferentes que uma vítima da espécie caprina fosse levada ao altar de uma divindade e não fosse imolada junto ao altar de outra, pois uma pelo mesmo ódio não queria ver e a outra queria ver morrendo. Assim, deu-se que ao pai Líber, descobridor da videira, os bodes fossem imolados, de modo a serem punidos com a pena de morte; contrariamente, que nada da espécie caprina imolasse a Minerva por causa da oliveira, pois dizem que se torna estéril aquela que estragou: a saliva desses animais é venenosa para seu fruto; por essa razão, também em Atenas não são conduzidos para a Acrópole mais do que uma vez por ano para o sacrifício necessário, a fim de que a oliveira, que se diz ter nascido lá em primeiro lugar, não possa ser tocada pelas cabras”.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Cf. Robert, *op. cit.*, p. 295.

<sup>33</sup> Cf. *De re rustica* I, 69.

<sup>34</sup> Cf. *De re rustica* I, 2, 18-20: *Cui Fundanius, “Vide”, inquit, “ne, Agri, istuc sit ab hoc, cum in legibus etiam scribatur ‘pecus quoddam’. Quaedam enim pecudes culturae sunt inimicae ac ueneno, ut istae, quas dixisti, caprae. Eae enim omnia nouella sata carpendo corrumpunt, non minimum uites atque oleas. Itaque propterea institutum diuersa de causa ut ex caprino genere ad alii dei aram hostia adduceretur,*

A outra passagem citada há pouco insere-se, na verdade, num entorno de teor etimológico, conforme um típico expediente varroniano de explanação da realidade agrária ou de outros tipos.<sup>35</sup> Dessa maneira, explicando os motivos de se designarem tecnicamente os canteiros elevados entre dois sulcos *porcae* e de, em tempos passados, ter sido chamado o ato sagrado do oferecimento das entranhas das vítimas aos deuses de *porricere*, Varrão, recorrendo à erudição gramatical de que, sem dúvida, desfrutou,<sup>36</sup> associa ambos os termos a um verbo indicador do “produzir” no latim de sua época. Aparentemente, no caso do infinitivo antes designador do gesto sacrificial visto, o autor deseja realçar os vínculos, no tocante às crenças difundidas entre os antigos agricultores romanos, entre a ciosa condução dos ritos devidos e a decorrente fertilidade das terras.<sup>37</sup>

A última passagem do livro primeiro do *De re rustica* que trazemos à discussão com fins de exemplificar as modalidades teológicas varronianas na obra de nosso interesse foi interpretada por Lucienne Deschamps com conotações aproximadas do afloramento da criticidade filosófica do sábio, em confronto com elementos da

---

*ad alii non sacrificaretur, cum ab eodem odio alter uidere nollet, alter etiam uidere pereuntem uellet. Sic factum ut Libero patri, repertori uitis, hirci immolarentur, proinde ut capite darent poenas; contra ut Mineruae caprini generis nihil immolarent propter oleam, quod eam quam laeserit fieri dicunt sterilem: eius enim saliuam esse fructuis uenenum: hoc nomine etiam Athenis in arcem non inigi, praeterquam semel ad necessarium sacrificium, ne arbor olea, quae primum dicitur ibi nata, a capra tangi possit”* (minha tradução).

<sup>35</sup> No *De lingua Latina*, por sinal, a obra varroniana dedicada a descrever o latim, trata-se da etimologia nos livros II a VII. Nesse contexto, a prática etimológica, compreendida, à maneira estoica, como instrumento de aproximação de uma realidade em que as palavras de fato se enraizariam (cf. Lyons, J. *Introdução à linguística teórica*. Tradução de Rosa Virgínia Mattos e Silva e Hélio Pimentel. São Paulo: Cia. Editora Nacional/ Edusp, 1979, p. 4-6), presta-se a esclarecer vocábulos como os da vida rural romana e da religião: V, 10, 71 – *Velinia (dea)/ Velinus (lacus), Tiberinus (deus)/ Tiber (flumen)*...

<sup>36</sup> Cf. Cardoso, Z. de A. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 190: *A gramática foi escrita entre 47 e 45 a.C. Dedicada a Cícero, compunha-se de 25 livros. O primeiro servia de prefácio aos demais, nos quais se abordavam a etimologia da língua latina, sua morfologia e sintaxe. Embora as questões linguísticas apresentadas sejam hoje motivo de controvérsia e se façam grandes restrições a algumas das hipóteses sugeridas pelo escritor, “Sobre a língua latina” é um precioso documento, desde que analisado com o devido cuidado. O estudo sobre o vocabulário poético, a descrição morfológica da língua latina e as reflexões sobre analogias são de grande interesse para os estudiosos do assunto.*

<sup>37</sup> Esse pensamento, tão difundido na antiga religiosidade romana, é ecoado em *Geórgicas* I 338-350, a propósito dos ritos em honra de Ceres: *In primis uenerare deos atque annua magna/ sacra refer Cereri laetis operatus in herbis,/ extremae sub casum hiemis, iam uere sereno./ Tum pingues agni et tum mollissima uina;/ tum somni dulces densaeque in montibus umbrae./ Cuncta tibi Cererem pubes agrestis adoret;/ quoi tu lacte fauos et miti dilue Baccho;/ terque nouas circum felix eat hóstia fruges,/ omnis quam chorus et socii comitentur ouantes/ et Cererem clamore uocent in tecta; neque ante/ falcem maturis quisquam supponat aristis,/ quam Cereri torta redimitus tempora quercu/ det motus incompósitos et carmina dicat.* – “Antes de mais nada, cultua os deuses e restitui os cultos anuais à grande Ceres tendo sacrificado na relva alegre, no finalzinho do inverno, já na primavera serena. Então, os cordeiros são gordos e os vinhos mais suaves; então, os sons agradáveis e as sombras densas nos montes. Que todos os jovens do campo cultuem Ceres para ti: dilui para ela favos no leite e no vinho suave. Que uma vítima feliz circunde as plantações novas três vezes, todo o coro e os amigos acompanhem-na dando gritos de alegria e chamem Ceres com um clamor para tua casa; e que ninguém aproxime a foíce das espigas maduras antes de, cingido nas têmeoras com o carvalho torcido, dançar rusticamente e suplicar a Ceres” (minha tradução).

espiritualidade popular que se poderiam “desqualificar” como credices.<sup>38</sup> Desse modo, em *De re rustica* I, 2, 26-27, as personagens do diálogo criticam aos risos a ingenuidade de certos tratados agrícolas do passado de Roma, os quais chegavam a incorporar não só “despropositadas” receitas para depilação que recorriam à água do cozimento de rãs, mas, ainda, encantamentos para a cura da gota pelo recurso a fórmulas e gestos mágicos repetidos por um certo número de vezes. Parece-nos, do ponto de vista das já reportadas críticas varronianas à religiosidade imaginativa dos poetas,<sup>39</sup> que nos vemos neste trecho diante de relações com o numinoso que prescindem da *total* adesão a *tudo*, como foi característico dos pensadores de variadas escolas filosóficas antigas (estoicos, epicuristas, pitagóricos...), ao rejeitarem o que lhes pareciam meras visões deturpadoras de deus. Assim, a crença em deuses que nascem de gotas de sangue e adulteram,<sup>40</sup> ou, *mutatis mutandis*, em doenças que se possam curar supersticiosamente sempre pressuporia um tipo de entrega pessoal ao extraordinário que, sem em nada favorecer a estabilidade do corpo civil ou o seguro entendimento do sagrado, também não se presta a usos eficazes para a vida prática.

Em *De re rustica* II, por sua vez, além de abundarem as referências à religiosidade institucionalizada do culto romano, também encontramos alguns mitos a tematizarem, de maneira imaginativa e, como diria Varrão, “poética” a presença do sagrado no mundo. Iniciando, portanto, este panorama do livro segundo da obra pelo último ponto, citamos, a título de exemplificação, a referência a Hércules em II, 1, 6, a Fáustulo, Rômulo e Remo em II, 1, 9, a Netuno e Melanipa em II, 5, 5, e ao mito de Diana e Acteão em II, 9, 9-10. Sobre as duas primeiras referências, introduzidas logo no capítulo inicial do texto, trata-se de parte dos esforços para enobrecer a pecuária, indicando-lhe a antiguidade e a importância desde tempos recuados por terem, de algum modo, lidado com animais longínquos heróis (ou semi-deuses) consagrados pelo imaginário comum. Nesse sentido, Hércules, o semi-deus grego amplamente cultuado em Roma (a lenda o dava por filho tebano de Zeus e Alcmena) como símbolo da força e do renascimento na imortalidade, é lembrado nesta específica passagem de Varrão sob a forma de quem, em uma de suas aventuras, roubara caprinos e ovinos ao aventurar-se nos Jardins das Hespérides (as filhas de Atlas) para tomar-lhes os pomos de ouro.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Cf. Deschamps, *op. cit.*, p. 293.

<sup>39</sup> Cf. *supra* nota 2.

<sup>40</sup> Cf. nota anterior.

<sup>41</sup> Cf. Commelin, *op. cit.*, p. 184 (trata-se, na verdade, do décimo primeiro dos famosos “Doze trabalhos” dessa personagem mítica. Os demais, na ordem discriminada por Commelin, são a - o combate ao Leão de

Fáustulo, Rômulo e Remo, por sua vez, que Varrão cita no mesmo entorno textual, correspondem às conhecidas figuras do imaginário latino que estariam na raiz da própria fundação lendária de Roma. Como se conta, assim, os jovens eram filhos de Marte e da Vestal Reia Sílvia, a quem seu tio, o rei Amúlio de Alba-Longa, lançara ao Tibre num cesto a fim de afogá-los e evitar a futura concorrência pelo trono de sua cidade. Por intervenção divina, porém, os meninos chegaram flutuando a uma parte das margens onde os achou e amamentou uma loba, salvando-os da morte pela fome. Em seguida, encontrados pelo humilde pastor de nome Fáustulo, foram recolhidos à sua cabana e criados nessa profissão por tal personagem e por sua esposa, vivendo em grande simplicidade até a fundação de Roma por Rômulo, com um grupo de moços salteadores das montanhas, e a morte de Remo em suas mãos por desafio à soberania fraterna no interior da cidade recém-fundada.<sup>42</sup> Em Roma, uma gruta do monte Palatino, chamada Luperco em homenagem a um Fauno protetor do lugar (*Faunus Luperus*), assinalava um suposto sítio onde os gêmeos teriam sido miraculosamente amamentados pela loba. A cada dia quinze de fevereiro, por sinal, ocorriam em Roma as chamadas “Lupercais”, festas de culto à fertilidade em que se assistia a ritos inusitados: alguns jovens de famílias patrícias sacrificavam no local dois bodes e um cão; tendo-se, em seguida, ungido com o sangue do sacrifício, saíam correndo nus pelas ruas da cidade, apenas mal cobertos com tiras de couro recortadas dos bodes e do cão mortos e “chicoteando” alegres os passantes com elas.<sup>43</sup> Ser casualmente atingido por esses golpes de pele recém-esfolada era considerado sinal de bom-agouro e portador de fertilidade, sobretudo para as esposas em idade reprodutiva.

As duas referências míticas seguintes, embora também “dignificadoras” dos humildes fazeres dos pastores e pecuaristas por mostrarem os animais em conexão ou serviço aos deuses, revestem-se de peculiaridades em relação às já vistas. Em primeiro lugar, aparentemente o mito comum de Netuno e dessa sua esposa, Melanipa, opaco para os estudiosos modernos,<sup>44</sup> não deve ter sido tão difundido em Roma quanto as

---

Nemeia, b- o combate contra a Hidra de Lerna, c- o combate contra o javali de Erimanto, d- a vitória contra a corça de pés de bronze, e- o extermínio dos pássaros do lago Estínfalo, f- ter domado o touro de Creta, g- o furto dos cavalos de Diomedes, h- a vitória contra as Amazonas, i- a limpeza das estrebarias de Aúgias, k- o combate contra Gérion e o roubo de seus bois e l- a retirada de Teseu dos Infernos).

<sup>42</sup> Cf. Commelin, *op. cit.*, p. 286-288.

<sup>43</sup> Cf. Ogilvie, *op. cit.*, p. 77-78.

<sup>44</sup> Cf. comentário de Charles Guiraud a esta passagem do *De re rustica* II de Varrão (Varron. *Économie rurale*. Texte établi, traduit et commenté par Charles Guiraud. Paris: Les Belles Lettres, 2003 b. Livre II, p. 131-132): *La faute par intervention est fréquente dans les manuscrits car il s'agit, bien entendu, de Mélanippe, cf. notre correction. Il y a eu plusieurs Mélanippe. En ce qui concerne celle don't parle ici*



histórias de Hércules e da criação de Rômulo e Remo por Fáustulo. Ainda assim, essa lenda serve para “dourar” o tema material da criação do gado bovino pela menção de que os filhos do casal teriam sido salvos do esmagamento num estábulo ao se porem seguros sobre o dorso de bois.

Por outro lado, a menção ao mito de Acteão e Diana caçadora, que se insere no capítulo de *De re rustica* II ocupado de descrever a criação de equinos, apresenta-nos os animais ou a vida pastoril não em sua face construtiva, de acrescentar meios de sobrevivência aos recursos humanos, mas, sim, sob um viés funesto *caso negligenciados*.<sup>45</sup> A respeito do terrível destino de Acteão, basta lembrarmos de que esse príncipe tebano, primo do famigerado Penteu, fora cruelmente metamorfoseado em cervo e devorado pelos próprios cães de caça ao ter surpreendido por acaso a deusa Diana nua, enquanto ela se banhava nos bosques com as ninfas.<sup>46</sup> Nesse caso, por conseguinte, cães mal alimentados, numa imagem algo hiperbólica, poderiam chegar a ser como os do mito admonitório em jogo, pois que, talvez, atacariam com dentadas os próprios donos em razão de sua fome e frustração dessa necessidade básica.

Sob o aspecto do culto religioso, naturalmente muito difundido neste livro específico dos diálogos agrários varronianos por serem, na maioria das vezes, como se pode imaginar, os animais mortos ou seus fluidos e partes corporais (carne, vísceras, sangue, gordura, leite...) os itens preferidos nos sacrifícios,<sup>47</sup> podemos citar vários exemplos de tematização no presente segmento da obra. De início, em se tratando o autor do *De re rustica* de um polígrafo,<sup>48</sup> que se dedicara, antes, inclusive a compor uma obra (perdida) intitulada *Quaestiones Plautinae*, temos duas referências de teor

---

*Varron, elle eut de Poseidon-Neptune deux fils, Boeotos et Éole II. Le thème de Mélanippe avait été traité dans deux tragédies perdues d'Euripide, "Mélanippé enchainée" et "Mélanippé la philosophe". C'était également le titre d'une tragédie d'Accius (Cic. "Off." 1, 114; Varron, "de ling. Lat. 7, 65) et d'Énnius (Gell. 5, 11, 12). Varron semble être le seul à parler d'un boeuf qui aurait empêché les enfants de Mélanippe d'être écrasés par un troupeau.*

<sup>45</sup> Cf. *De re rustica* II, 9, 9: *Cibatus canis propior hominis quam ouis. Pascitur enim eduliis et ossibus, non herbis aut fronde. Diligenter ut habeat cibaria providendum. Fames enim hos ad quaerendum cibum ducet, si non praebebitur, et a pecore abducat; nisi si, ut quidam putant, etiam illuc peruenerint, prouerbium ut tollant anticum uel etiam ut mython aperiant de Actaeone atque in dominum adferant dentes.* – “A alimentação do cão é mais próxima do homem que da ovelha. Alimentam-se, com efeito, de comida e ossos, não de ervas ou folhas. Deve-se cuidar com empenho de que tenha víveres. A fome, com efeito, vai levá-los a buscar alimento se não for oferecido, e afastará do rebanho; se não é que, como alguns entendem, chegarão a descumprir o velho provérbio ou mesmo a encenar o mito de Acteão e a usarem os dentes contra o senhor” (minha tradução).

<sup>46</sup> Cf. Commelin, *op. cit.*, p. 48.

<sup>47</sup> Cf. Burkert, *op. cit.*, p. 59-64.

<sup>48</sup> Cf. sobre vida e poligrafia de Varrão, além do supracitado Boissier, sucinto Miguel, L. A. *Varrón*. Madrid: Clásicas, 2000.

religioso à comédia romana neste livro: na primeira, de II, 1, 20, explica-se terem sido chamado *sacres* (“sagrados”) por Plauto os porcos em estado de pureza para os sacrifícios; a menção seguinte ao nome desse célebre dramaturgo ocorre em II, 4, 16, também a propósito da designação de *sacres* (“sagrados”) para os suínos votados e prontos para os sacrifícios. Dessa vez, porém, é observado que essa designação ocorrera, especificamente, na peça *Menaecmi*, num contexto em que, desejando purificar um homem ensandecido, uma das personagens perguntara aos habitantes de Epidamno: “Quanto custam aqui os porcos *sacres*?”.

Durante a própria ocasião de encontro dos amigos para interagirem, em troca recíproca de conhecimentos, sobre a arte pecuária no livro II do *De re rustica*, entrevemos, ainda, que de fato se realizam ou vão realizar atos religiosos. Assim, em II, 5, 1-2, o retardatário Lucieno fala nos termos seguintes aos que já se encontravam reunidos em interação há algum tempo:

Eis o que disse. Mas o senador Quinto Lucieno, homem muito gentil, brincalhão e amigo de todos nós, disse ao entrar: “Salve, concidadãos do Epiro. De manhã cumprimentei meu Varrão, pastor do povo”. Tendo um cumprimentado e outro brincado por ter vindo tão tarde ao compromisso, ele disse: “Eu já vou vê-los, patifes, e para cá vou trazer minha pele e chicote. Mas tu, Múrrio, vem assistir-me enquanto pago os Lares, para poderes testemunhar se depois reclamarem de mim”. Ático disse a Múrrio: “Conta-lhe as discussões que tivemos e o que falta, para que venha preparado a seu papel. Nós, enquanto isso, teçamos o segundo ato, sobre os animais maiores”.<sup>49</sup>

Os deuses Lares, que ele menciona, aqui, quando convida Múrrio para acompanhá-lo ao sacrifício, são um dos mais santos pilares da religião de Roma.<sup>50</sup> Correspondendo aos ancestrais mortos e divinizados de cada família, eram cultuados pelo *pater familias* diante do altar doméstico (*lararium*) com ofertas de vinho, grãos de sal e incenso. Uma festa de origens rústicas, por sinal, comemorava esses entes espirituais entre os latinos: referimo-nos às *Compitaliae*, passadas em algum dia móvel do início do mês de janeiro. Nesse tempo, de início, o *compitum*, ponto sagrado de

<sup>49</sup> Cf. *De re rustica* II, 5, 1-2: *At Quintus Lucienus senator, homo quamvis humanus ac iocosus, introiens, familiaris omnium nostrum, Synepirotae, inquit, chairete; Scrofam enim et Varronem nostrum, poimena laon, mane salutavi. Cum alius eum salutasset, alius conuiciatus esset, qui tam sero uenisset ad constitutum, Videbo iam uos, inquit, balatrones, et hoc adferam meum corium et flagra. Tu uero, Murri, ueni mi aduocatus, dum asses soluo Laribus, si postea a me repetant, ut testimonium perhibere possis. Atticus Murrio, Narra isti, inquit, eadem, qui sermones sint habiti et quid reliqui sit, ut ad partes paratus ueniat; nos interea secundum actum de maioribus adtexamus* (minha tradução).

<sup>50</sup> Cf. Commelin, *op. cit.*, p. 150-151.

convergência dos limites entre quatro propriedades rurais, era palco de oferendas, enquanto os senhores das terras, tendo pendurado em casa um boneco de lã para cada homem livre e uma bola dessa mesma matéria para cada escravo, descansavam, simbolicamente suspendendo o arado no altar.<sup>51</sup> Por essa devoção acreditavam, nos campos e, depois, nas cidades, garantir o resguardo contra os males para os moradores das casas (até os escravos da família) e as terras adjacentes a elas.

A outra passagem de rito religioso coevo a esta hora de “conversa de gado” se dá quando “chega” o liberto de Menates, uma das personagens deste segundo diálogo agrícola, e avisa da conclusão do preparo dos bolos sagrados e demais itens necessários ao sacrifício (II, 8, 1). Embora provavelmente se trate do próprio rito que, talvez, justificaria num dia santo a reunião desses “pecuaristas”, observa-se no contexto que a personagem de “Varrão” não permite a dispersão dos amigos antes de se terem, de fato, tratado de todos os pontos da criação animal pré-definidos no início do diálogo:<sup>52</sup> ao fim dessa segunda parte da obra, porém, alguns dos interlocutores dirigem-se ao tal sacrifício, alguns para suas casas e alguns para os jardins de um Vítulo.

As referências restantes ao âmbito da religiosidade em *De re rustica* II parecem-nos, basicamente, corresponder às seguintes: no mesmo capítulo inicial dessa parte do tríptico, quando “Varrão” fala de aspectos históricos e culturais das artes de criação do gado a fim de enaltecer a prática dos pecuaristas, citam-se as anuais “Parílias” de vinte e um de abril e a prática purificadora da *Suouetaurilia*. No primeiro evento, encontramos diante de uma das mais tradicionais festas do calendário religioso latino, inclusive por se dar no dia mesmo de suposta fundação da cidade: em tal data, dedicada à deusa pastoril Pales, eram-lhe feitas oferendas das cinzas de um feto de vaca retirado do ventre de sua mãe sacrificada, de sangue de cavalo e de hastes de favas, pois se tratava de uma entidade protetora de rebanhos, que se alimentam com palha.<sup>53</sup> Ao que tudo indica, a razão de ter sido essa festividade celebrada no mesmo dia tradicional da fundação de Roma se relaciona de algum modo ao “fato”, como vimos, de que Rômulo, o fundador, e Remo, seu irmão, tivessem sido pastores. O segundo rito mencionado, as *Suouetauriliae*, correspondia a uma prática purificadora típica dos campos latinos, em que eram cerimonialmente conduzidos ao redor dos limites um porco (*sus*), uma ovelha

---

<sup>51</sup> Cf. Ogilvie, *op. cit.*, p. 74.

<sup>52</sup> Cf. *De re rustica* II, 8, 1: *Ego uero, inquam, vos ante ire non patiar, antequam mihi reddideritis tertium actum de mulis, de canibus, de pastoribus*. – “Na verdade”, digo, “eu não deixarei que partais antes de me representardes o terceiro ato, sobre os mulos, os cães e os pastores” (minha tradução).

<sup>53</sup> Cf. Ogilvie, *op. cit.*, p. 81-82.

(*ouis*) e um touro (*taurus*);<sup>54</sup> tratava-se de um rito, segundo nos mostra o *De agricultura* CXLI de Catão Censor, dedicado a Marte.

Poder-se-iam, por fim, citar em *De re rustica* II como trechos de “afloramento” do sagrado ainda a menção a serem chamados de *opimi* (“gordos”, II, 1, 20) os bois que se destinam ao sacrifício nos templos dos grandes deuses pátrios; as tantas referências seguidas a alguns usos sacrificiais dos porcos entre os latinos e os etruscos (II, 4, 9-10), julgando o autor terem esses sido a primeira espécie animal a sofrer imolações; a lembrança do rito romano das *Hordicidiae*, pois, na data do quinze de abril, uma vaca *horda* (“prenhe”, II, 5, 6-7) era imolada;<sup>55</sup> a comparação entre os bois de escol a abundarem no Epiro e a faltarem na Itália (onde, todavia, os melhores são reservados para o sacrifício divino – II, 5, 10) e o curioso tema da deusa dita *Rumina* em latim, que se cria guardiã da figueira *Ruminalis* – sob cuja copa, segundo certas tradições, Rômulo e Remo teriam sido amamentados pela loba lendária –, e era cultuada pelos pastores com oferendas de leite (nunca de sangue – II, 11, 5) em sua pequenina capela...

Se, como bem observou Deschamps, de fato não notamos no culto, esclarecido e filosófico Varrão o mesmo “frenesi” do sagrado visto em Catão Censor,<sup>56</sup> que o precede na tradição dos escritos agrários latinos com seu conhecido *De agricultura*, também não seria o caso de propor um autor do *De re rustica* taxativamente “cético” por sabermos que ele não cria na divindade de Rômulo ou nas histórias de seu nascimento pela misteriosa fecundação de uma virgem Vestal por Marte, criticou irônico a crédula recorrência à magia no livro primeiro de sua obra agrária<sup>57</sup> e manifestou, nas *Antiquitates diuinae*, anuências “utilitárias” à religião civil, segundo praticada pelos Pontífices e, em geral, seguida pelo povo. Afinal, em seu ecletismo filosófico, em que cabia mesmo o viés estoico,<sup>58</sup> não seria impossível, dadas as práticas de leitura alegórica do mundo e da religiosidade amiúde conduzidas pelos adeptos dessa Escola,<sup>59</sup> que

---

<sup>54</sup> Cf. Ferguson, J. *The religions of the Roman empire*. London: Thames and Hudson, 1982, p. 114.

<sup>55</sup> Cf. Ogilvie, *op. cit.*, p. 82.

<sup>56</sup> Cf. Deschamps, *op. cit.*, p. 289.

<sup>57</sup> Cf. *De re rustica* I, 2, 26-27.

<sup>58</sup> Cf. Lehmann, Y. Polythéisme et monothéisme chez Varron. *Latomus*. Bruxelles, vol. CCXXXVII, p. 228, 1997: Varron ne pouvait manquer d'exprimer cette ambiguïté théologique en termes de religion officielle: dès lors c'est Jupiter – réplique du Dieu cosmique dans le culte romain – qui designe aussi bien l'univers en général que l'éther en particulier.

<sup>59</sup> Cf. Ferguson, *op. cit.*, p. 193: *The Stoics were pantheists. Jupiter, said Cato in the pages of Lucan, is everything you see and every movement you make; the totality of all things seen and unseen, said Seneca. He is called by many names: God, Zeus or Jupiter, Nature, the Universe, Omnipotence, Fire, Spirit or Breath, Aether, Logos (the Divine Reason or Word).*

divisasse uma mínima centelha do sagrado mesmo nos ritos convencionais do povo de Roma.

Por outro lado, a abundância e a extensão do tratamento de temas mítico-divinos ou, propriamente, religiosos nas páginas das duas partes iniciais do *De re rustica* atestam, sem sombra de dúvida, o detido valor que Varrão reatino concedeu às distintas conformações do sagrado quando abordou o assunto da cultura camponesa itálica.

### Referências

ALTHEIM, F. *A history of Roman religion*. Translated from the German by Harold Mattingly. London: Methuen & Co., 1938.

AUGUSTO; SUETÔNIO. *A vida e os feitos do divino Augusto*. Tradução de Matheus Trevizam, Paulo Sérgio de Vasconcellos e Antônio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BOISSIER, P. *Étude sur la vie et les ouvrages de M. T. Varron*. Paris: Hachette, 1861.

BURKERT, W. *Greek religion*. Translated by John Raffan. Basil Blackwell, 1985.

CARDOSO, Z. de A. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CATO; VARRO. *On agriculture*. With an English translation by W. D. Hooper, revised by H. B. Ash. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 2006.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

DELLA CORTE, F. Passato e presente in Varrone. In: \_\_\_\_\_. *Opuscula VI*. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1978, p. 213-230.

\_\_\_\_\_. *Varrone. Il terzo gran lume romano*. Genova: Istituto Universitario di Magistero, 1954.

DESCHAMPS, L. Varron et le sacré. *Bulletin de l'association Guillaume Budé*. Paris, p. 289-296, juin 1990.

*Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1990. Vol. V.

FERGUSON, J. *The religions of the Roman empire*. London: Thames and Hudson, 1982.

GRIMAL, P. *La littérature latine*. Paris: Fayard, 1994.

\_\_\_\_\_. *O amor em Roma*. Tradução de Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LEHMANN, Y. Polythéisme et monothéisme chez Varron. *Latomus*. Bruxelles, vol. CCXXXVII, p. 226-242, 1997.

LYONS, J. *Introdução à linguística teórica*. Tradução de Rosa Virgínia Mattos e Silva e Hélio Pimentel. São Paulo: Cia. Editora Nacional/ Edusp, 1979.

MARTIN, R. *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

MIGUEL, L. A. *Varrón*. Madrid: Clásicas, 2000.

PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica. II volume: cultura romana*. Lisboa: Gulbenkian, 1990.

ROBERT, J.-N. *La vie à la campagne dans l'antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

SALLES, C. *Nos submundos da Antiguidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAN AGUSTÍN. *Obras completas de San Agustín. La ciudad de Dios*. Traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1988. Libro I.

VARRON. *Économie rurale*. Texte établi, traduit et commenté par Jacques Heurgon. Paris: Les Belles Lettres, 2003a. Livre I.

\_\_\_\_\_. *Économie rurale*. Texte établi, traduit et commenté par Charles Guiraud. Paris: Les Belles Lettres, 2003 b. Livre II.

VIRGILE. *Géorgiques*. Texte traduit par E. de Saint-Denis. Introduction, notes et postface de J. Pigeaud. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

## Recepção da poesia erótica latina no séc. XIX: José Feliciano de Castilho e sua edição dos *Amores*, de Ovídio\*

Brunno V. G. Vieira  
FCLAR/ UNESP  
brvieira@fclar.unesp.br

### ABSTRACT

This paper presents some results of the research project “José Feliciano de Castilho and classical tradition in the 19th Century”, financed by FAPESP. My aim is to offer a presentation to the “Grinalda Ovidiana”, a large commentary to Ovid’s *Amores* that ends up the paraphrastic translation of romantic poet Antônio Feliciano de Castilho published in Rio de Janeiro in 1858. The wise comments of José Feliciano de Castilho constitute a concrete evidence of the reception of ancient Latin Literature during the “Segundo Reinado”. Some considerations about how Castilho Antônio and Castilho José read and translated erotic classical poetry will be made too.

KEYWORDS: José Feliciano de Castilho; Antônio Feliciano de Castilho; receptions of classical poetry; translation studies.

José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha (1810-1879), cognominado no meio jornalístico e literário, ora por Castilho José, ora por José Feliciano de Castilho, é um distinto luso-brasileiro – como bem definiu seu biógrafo Hélio Vianna<sup>1</sup> – que viveu no Rio de Janeiro de 1847 até sua morte em 1879, tendo atuado na cena literária desse período como jornalista, filólogo, educador e latinista.

Da sua produção em solo brasileiro, convém destacar no âmbito filológico a edição dos “excerptos” dos quinhentistas Fernão Mendes Pinto (1865)<sup>2</sup> e João de Lucena (1868), bem como dos “excerptos” de Bocage em três volumes, que comportam também um longo estudo bio-bibliográfico (1867); ressalte-se também seu pioneirismo no campo da ecdótica, verificável em seus estudos sobre o exemplar d’*Os Lusíadas* da biblioteca de D. Pedro II (redigido em 1848 e publicado em 1881) e sobre o Missal de Estevam Gonçalves (1874). No meio educacional, editou, em 1860, a antologia escolar mais utilizada no período, o *Íris Clássico*, e, em defesa da ortografia etimológica – pela qual propugnava –, redigiu no mesmo ano *Ortografia portuguesa e missão dos livros elementares*. No jornalismo, além de redigir quase sozinho o periódico *Íris* (entre 1848 e 1849), que Raimundo Menezes destaca como “um dos melhores do período”,<sup>3</sup> destacou-se pela renhida polêmica contra José de Alencar sobre questões de língua dos

\* Artigo resultante de trabalho de pesquisa apoiado pela FAPESP.

<sup>1</sup> Cf. Vianna, H. Um intelectual português na corte de D. Pedro II: José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha. *Brasília*. Coimbra, vol. V, p. 466, 1950.

<sup>2</sup> Cf. Referências ao final deste artigo para citações completas dos textos de Castilho José.

<sup>3</sup> Cf. de Menezes, R. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Liv. téc. e cient., 1978, p. 178.

romances *Iracema* e *O Gaúcho*, refrega que ainda hoje é responsável pela presença de seu nome em grande parte das histórias da literatura brasileira.

Entre essas não poucas obras, têm lugar importantes edições de traduções latinas como a dos *Amores* (1858) e a d’*A arte de amar* (1862),<sup>4</sup> de Ovídio, traduzidas pelo seu ilustre irmão Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) com organização e notas do próprio Castilho José, mas também há versões da lavra deste último, como os excertos da *Farsália*, de Lucano (a saber, os cantos I, VI, VII e metade do X), que vieram a lume em jornais e revistas do período, e outras tantas espalhadas pelas anotações aos textos ovidianos supracitados. Dentre essas, os adágios de Públio Siro, que se encontram na “Grinalda da Arte de Amar”,<sup>5</sup> são um bom exemplo.

Tenho trabalhado ultimamente na edição das traduções de Castilho José encontradas nas suas “Grinaldas” e, em especial, na recuperação das versões da *Farsália* saídas em revistas e jornais da época, material que será objeto de futuras publicações. Procurando divulgar a obra desse autor, como prelúdio ao trabalho de transcrição e atualização de seus textos que venho desenvolvendo, meu objetivo, neste breve artigo,<sup>6</sup> é fornecer algumas notas de leitura à edição dos *Amores*, de Ovídio, e à “Grinalda Ovidiana” que a segue. Mais que propor um contraste com nossa atual visão da obra ou censurar alguns de seus senões interpretativos, desejo reconduzir à luz essa edição dos *Amores* de 1858, um consistente testemunho da leitura de Ovídio no Brasil do séc. XIX.

O ano de 1858, aliás, pode ser visto como um marco do classicismo vigente sob D. Pedro II, já que nessa data foram publicados o *Virgílio brasileiro* de Odorico Mendes<sup>7</sup> e os *Amores*, de Ovídio.<sup>8</sup> Se a história da tradução do legado greco-romano, que vem-se consolidando nos últimos anos, já conta com a reedição das traduções do Virgílio odoricano, ainda um grande silêncio paira sobre a monumental edição dos

<sup>4</sup> No séc. XX, tanto os *Amores* quanto a *Arte de Amar* mereceram reedição, mas apenas com o texto da tradução de Castilho Antônio. As fartas anotações de Castilho José foram ignoradas por completo (cf. Ovídio. *Obras; Os Fastos; Os amores; A arte de amar*. Tradução de A. F. Castilho. São Paulo: Edições Cultura, 1945). Na década de 1990, houve uma reedição – novamente apenas da tradução – da *Arte de Amar*, que contou em seu Prefácio com uma avaliação bastante positiva da versão castilhiana, a cargo da classicista Zelia de Almeida Cardoso (cf. Ovídio. *Arte de amar*. Prefácio de Z. de A. Cardoso, tradução de N. Correia e D. Mourão-Ferreira, apêndice com a tradução erudita de A. F. Castilho. São Paulo: Ars poetica, 1992).

<sup>5</sup> Cf. Ovídio. *Arte de amar de Publio Ovidio Nasão*. Tradução de A. F. de Castilho seguidas de comentários de J. F. de Castilho. Rio de Janeiro: Laemmert, 1862, p. 202-212.

<sup>6</sup> Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada oralmente no “XVII Congresso Nacional de Estudos Clássicos da SBEC ‘Amizade e prazer no Mundo Antigo’”, ocorrido em Natal/ RN entre 21 e 25 de setembro de 2009.

<sup>7</sup> Cf. Virgílio. *Eneida brasileira*. Traduction de M. de O. Mendes. Paris: Tip. W. Remquet et Cie., 1858.

<sup>8</sup> Cf. Ovídio. *Os amores de P. Ovidio Nasão*. Paráfrase por Antonio Feliciano de Castilho, seguida pela “Grinalda Ovidiana”, por José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858. Vol. IV, p. 8-9.



*Amores* de Ovídio composta pela tradução de Antônio Feliciano de Castilho em três volumes e pela “Grinalda Ovidiana” redigida por Castilho José, um compêndio de notas, comentários e interpretações do texto de Ovídio que perfazem um total de oito volumes, setecentas e oitenta e cinco páginas. É este silêncio que o presente trabalho de reavaliação pretende fazer cessar.<sup>9</sup>

O livro abre-se com uma advertência sobre a temática adulta ali tratada:

ADVERTÊNCIA IMPORTANTE  
ADOLESCENTES DE UM E OUTRO SEXO

Sob um título que vos poderá atrair, este livro contém mistérios de iniquidade. Se o abrisseis, depois deste pregão, só de vós mesmos vos podereis queixar. Não é para vós que foi escrito. Quem o apresentasse, ou o permitisse à inocência, só esse seria seu envenenador.<sup>10</sup>

Embora tanto Castilho Antônio em sua tradução quanto Castilho José em suas notas sirvam-se de linguagem figurada para traduzir o léxico e as ideias de sexualidade mais explícita, é um cuidado condizente com o contexto de produção da obra a necessidade de desaconselhar que o livro fosse lido por jovens leitores e leitoras. Talvez, a relação que os dois autores mantinham com os meios educacionais em Portugal e no Brasil os obrigassem a tomar esse cuidado. Sobre o caráter nefasto desses *Amores*, convém ainda apontar que o comentador Castilho José declara no preâmbulo do livro que o imprimiu sem autorização expressa do irmão tradutor, embora lembre que a obra fora elaborada no Brasil no ano de 1855, quando da estada de Castilho Antônio nesse país.

Sabemos que o metro das Elegias é o dístico elegíaco (composto por um hexâmetro seguido de um pentâmetro) e Castilho Antônio procura oferecer um variado mosaico de versos portugueses para tentar sinalizar a variedade métrica da estrofe latina. Na verdade, o tradutor, que em 1851 havia publicado seu *Tratado de metrificacão portuguesa*, obra que consolidou um novo modo de contar sílabas métricas na tradição lusófona, usa a tradução de Ovídio como exemplário de sua Arte Poética. Castilho José bem identifica esse traço ao dizer, na “Grinalda”:

<sup>9</sup> Um artigo recente (cf. Trevizam, M. Líricos greco-romanos em Portugal: algumas traduções de Almeida Garrett e Antônio Feliciano de Castilho. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, n. 27, p. 181-202, 2007) começou a liquidar este silêncio sobre as traduções que Castilho Antônio fez do legado greco-romano. Respondendo às atuais reavaliações da tradição tradutória lusófona, Trevizam erige uma positiva leitura das versões do poeta romântico português, embora não haja referência explícita a Castilho José, nem à edição dos *Amores* de 1858.

<sup>10</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. I, p. 5 (atualizei a grafia de todas as citações utilizadas neste artigo).

Transplantar pois para a nossa língua, em tão apropriada época, as riquezas do latim, é prestar às letras incomensurável serviço; é proporcionar modelos e guias, é excitar emulações, é estender horizontes, é robustecer uma literatura cansada e transviada. Nobre e difícil empenho é esse, de que a atual paráfrase nos dá brilhante exemplo<sup>11</sup>.

É possível verificar na tradução do primeiro poema de *Amores*<sup>12</sup> transcrita abaixo uma proposital variação quanto ao metro (no excerto verificam-se decassílabos, hexassílabos e eneassílabos) e aos arranjos estróficos dos versos:

Ser de Homero rival lembrou-me um dia; Cantar guerras, herois; e em nobres voos À grandeza do assunto alçar meus versos. Já na destra o clarim, na frente os louros, Na mente a glória, me ensaiava aos cantos.	5
Riu-se Cupido... e rindo-se furtou-me O lauréu, o instrumento; De rosas e de murtas C'roou-me num momento; Pôs-me nas mãos a lira Tão cara à mãe de Amor.	10
Quem te deu esse jus em poesia, Vão menino cruel invasor? Têm as musas em nós sob'rania; Não são vates vassallos de Amor.	15

Embora minha proposta não seja analisar a tradução em si, como tenho a pretensão de resenhar a obra, importa, contudo, destacar alguns pontos fundamentais dessa paráfrase. As elegias romanas de Ovídio recebem o nome de *Canções*, e convém notar a atenção à tipologia genérica de Horácio utilizada para justificar tal liberdade:

Ao título de *Elegias* substitui o de CANÇÕES. O termo *elegia* não tem hoje a extensão de significação que tinha no tempo de Ovídio; – reverteu à sua melancolia originária:

*Versibus impariter iunctis querimonia primum,  
post etiam inclusa est uoti sententia compos.*<sup>13</sup>

A denominação de *elegia* era, portanto, ininteligível, aplicada à maior parte destes poemas. O termo *canção* abrange-os a todos, tomado

<sup>11</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. V, p. 180.

<sup>12</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. I, p. 41.

<sup>13</sup> Cf. Horácio. *Arte poética*. Introdução, tradução e notas de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica, 197..., v. 75-76: “Em versos desiguais jungidos veio o pranto,/ depois se insere neles a votiva prece” (minha tradução).

todavia no sentido amplo, que de propriedade lhe compete, e não naquela estreiteza mesquinha e ridícula em que o emparedaram quinhentistas e seiscentos.<sup>14</sup>

Na atual leitura deste passo horaciano, o testemunho de que nos seus inícios a elegia expressava o lamento não significa que sobre o mesmo nome de elegia não se compusessem depois poemas de temática amorosa. Todavia, Castilho Antônio serve-se de uma interpretação um tanto tendenciosa do passo de Horácio, de modo a adotar um nome para os poemas mais condizente com as práticas poéticas de seu tempo e com sua concepção parafrástica da tradução.<sup>15</sup>

Falando ainda das características da tradução dos *Amores*, vale lembrar que, entre essas *Canções*, estavam os primeiros poemas publicados no Brasil a se servirem largamente do alexandrino (verso de doze sílabas). Tanto era novidade que ainda em nota ao primeiro poema o comentador adverte o leitor de qual metro se trata:

*Amor! Amor! lhe disse; é vã tua fadiga.*  
*Alexandrinos*

Desde os bissílabos até os dodecassílabos (ou alexandrinos) há nesta verdadeira Arte Poética numerosos exemplos; porém é a estes últimos que o ilustre tradutor se tem nas suas recentes produções com mais esmero aplicado; por tão autorizado exemplo e tão repetido conselho, já não é raro ver o emprego do alexandrino em algumas das mais distintas líras modernas.<sup>16</sup>

A respeito do influxo da “Grinalda” sobre a literatura nacional de então, cabe ressaltar que Machado de Assis, um dos precursores do uso do alexandrino entre nós, publica seu primeiro poema neste metro em 1858,<sup>17</sup> mesmo ano em que viera a lume a edição dos Castilhos. Sobre o novo metro, o próprio Castilho José polemiza com o irmão contra a obrigatoriedade da cesura na sexta sílaba ou da sinalefa entre a sétima e a oitava sílabas do alexandrino. Isso quer dizer que o dodecassílabo – como usamos chamar a variante do alexandrino sem a cesura ou sem a sinalefa obrigatórias – foi

<sup>14</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. I, p. 32-33.

<sup>15</sup> A ideia de parafrase é concebida por Castilho José a partir do famoso excerto de Cícero, no *De optimo genere oratorum*, XIV: *Non uerbum pro uerbo necesse habui reddere, sed GENVS omne uerborum VIMQUE seruauit. Non enim ea me ANNVMERARE lectori putauit oportere, sed tamquam APPENDERE* (grifo de Castilho José).

<sup>16</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, vol. VI, p. 234-235.

<sup>17</sup> Machado publicou no *Correio mercantil* seu primeiro poema em alexandrinos “O progresso – Hino da mocidade” em 30/ 11/ 1858. Sobre a relação da poesia machadiana com as obras de Castilho José, cf. Vieira, B. V. G. José Feliciano de Castilho e a clâmide romana de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro, vol. IV, p. 1-16, 2009.

concebido teoricamente no interior da “Grinalda” e o uso que, nós, tradutores de latim, temos feito do verso de doze sílabas tem em Castilho José um dos primeiros teorizadores:

Dissemos que, pelos ponderosos motivos, de mais avantajadas ensanchas, maior variedade de metro, e superior majestade do dodecassílabo, achávamos dever o seu uso ser mui recomendado; porém que as pausas, as cesuras, as partições deviam deixar-se ao libérrimo arbítrio do versejador; e que, em língua portuguesa, era inadmissível a peia da alternativa dos graves e agudos.<sup>18</sup>

Além da sedimentação teórica sobre questões métricas, outra grande contribuição que encontramos na “Grinalda” é seu aspecto antológico. Logo na introdução que antecipa seus comentários Castilho José trata de delimitar seu labor de escoliasta:

Com algumas informações miúdas, só destinadas a dar sucinta ideia de mitologias, histórias ou costumes, de outros tempos, àqueles que a não tivessem, se nos foi associando o pensamento, já de apreciar o texto, já de o confrontar, já de entesourar enfim para aqui excertos preciosos de outros poetas eróticos, em que se notava semelhança com alguns passos do romano autor, no que sem dúvida se duplica para muitos o valor da obra, e se acrescentará recreio a quem a ler. Desses autores uns são gregos, outros romanos, outros modernos (nacionais e estrangeiros). Dos gregos e romanos, o que se dá em português, sem nome de autor, é de Castilho António ou nosso.<sup>19</sup>

Observa-se, então, que além do trabalho de aclaramento de questões mitológicas, históricas e culturais, a obra procura fornecer traduções de excertos de vários autores gregos e romanos pelo critério da “semelhança” com determinados passos de Ovídio. Verifica-se, então, a adesão de Castilho José ao tipo de *adnotationes* que, desde Sérvio Honorato Mauro, o comentador da obra de Virgílio, tentavam explicar sistematicamente os textos clássicos a partir de relações temáticas, estilísticas e formais entre dois ou mais autores. O fato de se acrescentarem a esses comentários traduções poéticas desses intertextos realmente “duplica o valor da obra”, pois a “Grinalda” acaba por se tornar uma grande antologia de poesia latina em português.

Um bom exemplo dessa perspectiva antológica está presente no comentário à elegia I, 8, de Ovídio. O poema trata da feiticeira Dipsas, que expõe a uma jovem

<sup>18</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. VI, p. 236-237.

<sup>19</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. IV, p. 8-9.

amante um catálogo de artimanhas amorosas, advertindo-a sobre como tirar proveito de um homem enamorado. Nos primeiros vinte e dois versos latinos (vinte e nove na tradução), o eu-lírico descreve a feiticeira fazendo uso de vasta erudição literária sobre o tema. Visivelmente interessado, Castilho José dedica trinta e seis páginas a explicações sobre detalhes de ritos mágicos e a poemas ou excertos traduzidos por ele de Propércio (*Elegia* VI, 5 – 78 v.), Virgílio (*Bucólica* VIII, 64-109 – 45 v.), Lucano (*Pharsalia* VI, 438-569 – 131 v.), Sêneca (*Hércules no Eta*, diálogo do II ato – 24 v.) e Marcial (*Epigrammata* IX, 30 – 12 v.), sem falar na incorporação de um trecho de uma Cantata de Bocage (26 v.) sobre Medeia e da tradução de Seabra da *Sátira* I, VIII de Horácio (48 v.).

Uma questão relevante que urge ser levantada é a da autoria das traduções presentes na “Grinalda Ovidiana”. Como se vê na transcrição acima, Castilho José afirma que as traduções sem autor manifesto serão dele ou de Castilho Antônio. Na verdade, o que pude perceber é que a declaração de autoria é sempre explicitada, como confirmam essas traduções constantes no comentário da elegia I, 8: a elegia VI, 5 de Propércio é introduzida por “eis aqui a versão de Propércio”;<sup>20</sup> o excerto da *Bucólica* de Virgílio é apresentado por “desculpe-se a seguinte tentativa de versão”;<sup>21</sup> “tentemos dá-lo em vulgar”<sup>22</sup> prefacia a tradução de Lucano; e, por fim, o trecho de Sêneca vem traduzido como continuação do argumento de *Hércules no Eta*: “No segundo ato nota-se o seguinte diálogo”.<sup>23</sup> Então, se é Castilho José, como sabemos, que escreve esses comentários, as traduções são de sua lavra. No caso da autoria ser de Castilho Antônio ou de qualquer outro tradutor, há sempre declaração expressa.

Ora, muitos dos poemas latinos cuja tradução é atribuída atualmente a Castilho Antônio foram na verdade vertidos por Castilho José. Na antologia *Poesia* da coleção “Clássicos Jackson” – muito trivial nos sebos de hoje, mas sinal de prestígio na década de sessenta –,<sup>24</sup> uma obscura, senão ambígua, delimitação de autoria feita por Mesquita entre aquelas traduções atribuídas a “A. F. de Castilho” e a “Castilho” – isto é, José Feliciano de Castilho – levou a uma confusão de nomes que favorece o primeiro. É importante que se diga, entretanto, que os poemas de Catulo e Marcial estampados

<sup>20</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. VIII, p. 438.

<sup>21</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. VIII, p. 447.

<sup>22</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. VIII, p. 453.

<sup>23</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. VIII, p. 462.

<sup>24</sup> Cf. Mesquita, A. (org.). *Poesia*. São Paulo: W. M. Jackson, 1956. Vol. I. Há reedição mais recente pela Ediouro [cf. Mesquita, A. (org.). *O livro de ouro da poesia universal. 30 séculos de poesia do século IX a.C. até o século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988].

naquela antologia têm como fonte a “Grinalda Ovidiana” e seu tradutor é de fato Castilho José.<sup>25</sup>

Deixo as discussões em torno dos gestos tradutórios e me encaminho já para o final deste artigo, procurando mostrar como Castilho José interpretava as manifestações do erotismo presentes nas obras da Antiguidade Clássica. Sua definição do “amor” em Roma segue a leitura da *História Universal* de Cantù,<sup>26</sup> historiador que, se hoje é desacreditado pelo seu dogmatismo cristão, à época era bastante respeitado:

Os romanos casavam sem amor, e seu amor foi sempre indelicado. Amor na língua deles, quer dizer: libertinagem. Dion (L. XI, 4) diz que Nero “comia, embriagava-se, amava”. Tinham eles este brutal anexam: “Sem Ceres e Baco, o frio ataca Vênus”. Dizia o censor Metelo Numídico: “Houvesse a natureza sido menos madrastra, dando-nos a vida sem precisão de mulher, e ver-nos-íamos livres de bem importuna companhia!” Acrescentava mais, que o casamento devia considerar-se como o sacrifício de um prazer particular a um dever público (Aulo Gélío, I).<sup>27</sup>

É possível notar nessa interpretação do amor romano como “indelicado” uma tendência à censura dos costumes pagãos. Mas não nos enganemos, Castilho José mostra surpreendente preocupação quanto aos anacronismos. Diz ele mesmo que “é indispensável, para bem avaliarmos estes quadros de outras eras, que nos coloquemos no seu ponto de vista verdadeiro, que está bem longe de ser o nosso”.<sup>28</sup> Há que se ressaltar, nesse sentido, a propriedade filológica de entender o *amor* em Roma por “libertinagem” – uma de suas acepções.

Na continuação, Castilho José traça um perfil da mulher romana e parece que a intenção dele é mostrar a afinidade entre o perfil das figuras femininas presentes na poesia erótica latina com personagens históricas. Cita-se, então, uma listagem de famosos casos de má conduta e devassidão femininos como o de Cornélia, Otávia, Sevília, Sila, Tulfóla – filha de Cícero, a quem acusa ter tido relações amorosas com o próprio pai –, Múcia, Sália, Clódia, Citérida – prostituta que ficou ao lado de Marco Antônio em um desfile triunfal – e Fúlvia. Nota-se, assim, uma supervalorização dos

---

<sup>25</sup> Reivindico, portanto, a autoria de Castilho José para as traduções dos poemas 2 e 85 de Catulo (cf. Mesquita, *op. cit.*, 1956, p. 34-35), bem como dos epigramas VIII, 64 e IV, 38 de Marcial (cf. Mesquita, *op. cit.*, 1956, p. 85-86).

<sup>26</sup> A alusão à citação do texto de Cantù é introduzida assim por Castilho José: “Permita-se-nos repetir o que diz Cantù, na sua *História Universal*; para que falemos diversamente quando tão bem o não faríamos?” (cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. V, p. 172).

<sup>27</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. V, p. 172.

<sup>28</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. V, p. 111.

*Amores* como fonte histórica, o que leva o comentador se fiar em uma precipitada avaliação generalizadora.

A interpretação que Castilho José fornece sobre Corina, contudo, bem merece a consideração do leitor moderno pela proximidade que tem com avanços interpretativos do gênero elegíaco que até então eu julgava serem frutos do séc. XX. Castilho José se arvora contra o ilustre latinista francês Nisard em defesa de uma interpretação literária do romance vivido pelo eu-lírico e sua amante. Seus argumentos são bastante sólidos e firmados em uma leitura douta do próprio Ovídio que nos fala nos *Tristia*, em conhecido poema auto-biográfico, sobre sua paixão por um *falso...amore* e sobre o fato de ser *mendax et ficta* grande parte do que cantara em suas obras.<sup>29</sup>

Quanto à ideia de um falso nome Castilho José lembra a perspectiva genérica de tal escolha, aludindo-se a outros poetas elegíacos latinos. Já quanto à evocada ficção da obra ovidiana, Castilho José propugna pela ideia de que Corina não é uma mulher real, mas a soma de várias, a própria “feminidade”, ousando dizer mais à frente quando recupera a alusão à poetisa da Beócia que ela é a própria “poesia erótica”: “A Corina tebana havia sido denominada ‘A musa lírica’. É a própria musa lírica, que Ovídio põe em cena mais de uma vez. Corina significa, pois: beleza, amor, poesia erótica”.<sup>30</sup>

Como procurei demonstrar aqui, pela quantidade e a qualidade das traduções greco-romanas da “Grinalda Ovidiana”, bem como pelo teor dos ousados exercícios interpretativos ali encontrados, Castilho José expressa um domínio da cultura clássica e um apuro filológico que merecem ainda um digno reconhecimento.

## Referências

de ASSIS, M. *Toda poesia de Machado de Assis*. Organização de C. M. Leal. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CASTILHO, J. F. A “Farsália” de Lucano: livro VII, A Batalha de Farsália. *Archivo Pitoresco*. Lisboa, vol. VII, p. 198-200/ p. 206-207/ p. 214-216/ p. 222-224/ p. 231-232, 1864.

<sup>29</sup>Sobre o entendimento ovidiano de sua *persona* erótica, convém apontar uma passagem de *Tristes*, transcrita em latim na própria “Grinalda”: *Ad leue rursus opus, iuuenilia carmina, ueni,/ et falso moui pectus amore meum* – “Obras ligeiras, versos juvenis, voltei,/ meu peito sofre já de amor fingido” (Ovídio, *Tristia* II 1, 339-340)./ *Magnaue pars mendax operum est et ficta meorum* – “Grande parte dos meus versos é mentirosa e inventada” (Ovídio, *Tristia* II 1, 355, as traduções são minhas).

<sup>30</sup> Cf. Ovídio, *op. cit.*, 1858, vol. V, p. 136.

\_\_\_\_\_. Cesar no Egypto: excerpto da tradução inédita da “Pharsalia” de Lucano – Princípio do livro X. *Revista contemporanea de Portugal e Brazil*. Lisboa, vol. IV, p. 289-296/ p. 467-472, 1862.

\_\_\_\_\_. (org.) *Íris. Periódico de Religião, Belas-Artes, Ciências, Letras, História, Poesia, Romance, Notícias e Variedades. Periodicidade quinzenal. Volumes disponíveis na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, anno I, n.1, 15 de fevereiro de 1848/ anno II, n. 27, 30 de junho de 1849 (num total de 27 fasc.).

\_\_\_\_\_. *Estudo sobre o Missal de Estevam Gonçalves*. Rio de Janeiro: Tip. Americana, 1874.

\_\_\_\_\_. Memória sobre o exemplar dos “Lusíadas” da biblioteca particular de S. M. o Imperador. *Anais da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 8, p. 2-38, 1881.

\_\_\_\_\_. (org.). *Íris clássico*. Rio de Janeiro: Tip. Univ. de Laemmert, 1860.

\_\_\_\_\_. (org.). *Fernão Mendes Pinto. Excerptos, seguidos de uma notícia sobre a sua vida e obras um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos, e estudos de língua*. Rio de Janeiro: Garnier, 1865.

\_\_\_\_\_. (org.). *Manuel Maria du Bocage. Excerptos seguidos de uma notícia sobre sua vida e obras, um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos, estudos de língua*. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier/ A. Durand, 1867.

\_\_\_\_\_. *Ortografia portuguesa missão dos livros elementares*. Rio de Janeiro: Tip. e Livr. B. X. Pinto de Sousa, 1860.

\_\_\_\_\_. “Farsália”; canto I. *Diário oficial do Império do Brasil*. Rio de Janeiro, n. 256, p. 3/ n. 257, p. 3/ n. 260, p. 3-4, 1864.

\_\_\_\_\_. Poema de Lucano, traduzido em português. “Farsália”, canto VI. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 297, p. 2/ n. 299, p. 2, 1864.

OVÍDIO. *Arte de amar de Publio Ovidio Nasão*. Tradução de A. F. de Castilho seguida de comentários de J. F. de Castilho. Rio de Janeiro: Laemmert, 1862.

\_\_\_\_\_. *Os amores de P. Ovídio Nasão*. Paráfrase por Antonio Feliciano de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, por José Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e notas de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica, 197...



de MENEZES, R. *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Liv. téc. e cient., 1978.

MESQUITA, A. (org.) *O livro de ouro da poesia universal. 30 séculos de poesia do século IX a.C. até o século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. São Paulo: W. M. Jackson, 1956.

OVÍDIO. *Arte de amar*. Prefácio de Z. de A. Cardoso, tradução de N. Correia e D. Mourão-Ferreira, apêndice com a tradução erudita de A. F. Castilho. São Paulo: Ars poetica, 1992.

\_\_\_\_\_. *Obras; Os Fastos; Os amores; A arte de amar*. Tradução de A. F. Castilho. São Paulo: Edições Cultura, 1945.

TREVIZAM, M. Líricos greco-romanos em Portugal: algumas traduções de Almeida Garrett e Antônio Feliciano de Castilho. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, n. 27, p. 181-202, 2007.

VEYNE, P. *A elegia erótica romana*. Tradução de M. M. Nascimento e M. G. de S. Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VIANNA, H. Um intelectual português na corte de D. Pedro II: José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha. *Brasília*. Coimbra, vol. V, p. 465-85, 1950.

VIEIRA, B. V. G. José Feliciano de Castilho e a clâmide romana de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro, vol. IV, p. 1-16, 2009.

VIRGÍLIO. *Eneida brasileira*. Traduction par M. de O. Mendes. Paris: Tip. W. Remquet et Cie., 1858.

***Diktyoulkoí* – um drama satírico de Ésquilo<sup>1</sup>**Ana Luiza Gontijo Aun  
FALE-UFGM  
ana-aun@ufmg.br

## ABSTRACT

The satyr play was a small, comic play that closed a Greek tragic trilogy, placing the characters of the tragedy on a different setting where they meet satyrs and are mocked by them. The tragic tetralogy was common during the 5<sup>th</sup> and 4<sup>th</sup> centuries b.C., and all major tragedians such as Aeschylus, Sophocles and Euripides wrote satyr plays, being Aeschylus considered the best of them in this genre. Unfortunately, there are only fragments of his satyr plays and the *Diktyoulkoí* is the one with the largest numbers of verses preserved. The fragments were discovered separately and put together later. The main ones are the P.S.I. 1209a and P.Oxy.18 2161. They contain enough information about the plot, allusion to the myth of Danae and Perseus to which it is related and typical linguistic characteristics of the satyr play.

KEYWORDS: *Diktyoulkoí*; Aeschylus; satyr play; tetralogy; Perseus.

Na época clássica, a trilogia trágica grega era fechada por um drama satírico, uma peça menor e bem humorada que propiciava um alívio cômico, compondo-se uma tetralogia. Do séc.V até meados do séc. IV a.C.<sup>2</sup> competia-se no Festival de Dioniso com tetralogias, geralmente com um tema único,<sup>3</sup> formando-se uma única “supertragédia”.<sup>4</sup> No caso de Ésquilo, a tetralogia era sempre conectada,<sup>5</sup> ou seja, um mesmo tema mitológico para todas as peças, sendo os heróis das tragédias parodiados no drama satírico.

Introduzido em Atenas no começo do séc. V por Pratinas,<sup>6</sup> o drama satírico justapõe o heróico, com seus personagens supra-humanos, ao cômico, com seus personagens sub-humanos. Os heróis de mitos antigos e da epopéia, exaltados e problematizados na tragédia, são diminuídos e colocados em um nível mais próximo ao humano<sup>7</sup> e encontram-se com um coro vestido de sátiros e o pai destes, o velho Sileno.

<sup>1</sup> O presente artigo é resultado de bolsa de pesquisa concedida pela Fapemig e orientada pela professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

<sup>2</sup> Em 341 a.C., a regra que exigia que cada autor competisse com uma tetralogia passou a não prevalecer.

<sup>3</sup> Cf. Sutton, D. *Greek satyr play*. Meisenheim am Glan: Hain, 1980, p. 134/ Herington, J. *Aeschylus*. New Haven/ London: Yale University Press, 1986, p. 57.

<sup>4</sup> Cf. Herington, *op. cit.*, p. 64.

<sup>5</sup> Cf. Herington, *op. cit.*, p. 57/ Wartelle, A. *Histoire du texte d'Eschyle dans l'antiquité*. Paris: Les Belles Lettres, 1971, p. 37.

<sup>6</sup> Cf. Sutton, *op. cit.*, p. 5/ Lawler, L. B. *The dance of the ancient Greek theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 1974, p. 103.

<sup>7</sup> Cf. Podlecki, A. J. *Aiskhylos satyrikos*. In: Harrison, G. W. M. (org.). *Satyr drama. Tragedy at play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 16.

Os sátiros são seres míticos ambíguos, híbridos de homem e animal, podendo este ser bode, cavalo, uma fusão de ambos, ou outros. São tipicamente grotescos, frívolos, covardes e preguiçosos. São δαίμονες, “divindades” e θέρρες, “bestas selvagens”,<sup>8</sup> espíritos da natureza em um corpo metade humano, metade animal. No *Diktyoulkoí*, são caracterizados como κνωδάλοι (v. 775), “monstros”. A ligação do drama satírico com animais e monstros pode ser percebida nos próprios títulos de algumas peças de Ésquilo, como: *Kerkyón*, *Kírke*, *Léon*, *Proteús* e *Sphínx*.<sup>9</sup> Nos dramas satíricos, conforme observa-se nas pinturas em vasos,<sup>10</sup> os sátiros aparecem com “shorts” peludos, rabo e orelhas de cavalo, falos eretos, geralmente carecas e com barba. O falo ereto representa uma exuberância sexual dionisíaca, configurando um elemento cômico, que tem a intenção de provocar o riso pelo seu exagero.

O pai dos sátiros, o velho Sileno, quem cuidou de Dioniso quando este era criança, em geral, comanda os sátiros que têm um espírito brincalhão, ingênuo e hiperativo,<sup>11</sup> já Sileno é mais caracterizado como irônico, maldoso, ambíguo, lascivo e audacioso.<sup>12</sup> Ambos compõem a escolta de Dioniso nas suas danças fálicas e burlescas. E, em ligação com o tema mítico, acredita-se que foi a partir das danças dionisíacas que originou-se o drama satírico, o qual apresenta, em geral, uma dança extravagante, rápida, vigorosa, com saltos e gestos obscenos<sup>13</sup> denominada *síkinnis*.<sup>14</sup> Através do seu coro de sátiros, o drama satírico preserva no séc.V a.C. uma tradição de cantos fálicos.<sup>15</sup> Desse modo, enquanto a tragédia representa a morte de Dioniso, o drama satírico representa seu “triumfante retorno”.<sup>16</sup> O elemento dionisíaco apenas iminente na tragédia reaparece no coro de sátiros, caótico e desorganizador tal como o deus. Este não está

<sup>8</sup> Cf. Murray, G. *Aeschylus. The creator of tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1940, p. 149.

<sup>9</sup> Cf. Ussher, R. G. *The other Aeschylus. A study of the fragments of aeschylean satyr plays. Phoenix*. Toronto, vol. XXXI, n. 4, p. 290, 1977.

<sup>10</sup> São critérios para se considerar uma pintura em vaso como representação de uma drama satírico, segundo Broomer: presença de personagens mitológicos, especialmente os não associados com lendas de Dioniso; um tocador de flauta, instrumento que acompanhava a dança, e a presença de sátiros (cf. Lawler, L. B. *The dance of the ancient greek theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 1974, p. 104).

<sup>11</sup> Griffith, M. Satyrs, citizens, and self-representation. In: Harrison, G. W. M. (org.), *Satyr drama. Tragedy at play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 167.

<sup>12</sup> Cf. Lesky, A. *História da literatura grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995, p. 295.

<sup>13</sup> Cf. Lawler, *op. cit.*, p. 108 e 113.

<sup>14</sup> Cf. Murray, *op. cit.*, p. 106, nota 8.

<sup>15</sup> Cf. Vernant, J.-P. O Deus da ficção trágica. In: Vernant, J.-P.; Vidal-Naquet, P. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 159.

<sup>16</sup> Cf. Murray, *op. cit.*, p. 148.

necessariamente presente. Quando ausente, faz-se manifesto através dos sátiros. Sua expressão mais explícita é o falo constantemente ereto destes.<sup>17</sup>

No drama satírico, os heróis são retirados da *pólis* e colocados em ambientes rústicos, nos quais se encontram com o sátiro, arquétipo do homem intocado pela civilização, que simboliza o homem em seu estado pré-cultural, evidenciando seu lado natural, animalesco e indomado. O drama satírico zomba da elevação da tragédia e mostra uma faceta mais animal e natural do homem, espelhada pelos sátiros.<sup>18</sup>

O drama satírico, como os próprios sátiros, é um híbrido, uma fusão entre a tragédia e a comédia. A grandiosidade dos heróis mitológicos é desfeita, sendo estes levados a um nível mais próximo ao humano, porém não é feita uma sátira da sociedade, como ocorre na comédia.<sup>19</sup> Enquanto a tragédia lida com seres mais elevados que os homens comuns, e a comédia com o humano mais rebaixado, o drama satírico faz uma mistura de ambos.<sup>20</sup> Estes são parâmetros pelos quais o homem pode se definir, buscando a justa medida entre o herói humano-divino, e o sátiro humano-animal.

O contraste entre o caráter brincalhão, espontâneo e rústico dos sátiros e a forma séria, solene e civilizada dos heróis é a principal característica do drama satírico (Campo, p.114),<sup>21</sup> que é espelhada na linguagem típica do gênero. A linguagem utilizada é semelhante à da tragédia, intercalada com as falas ambíguas dos sátiros, cheias de insinuações sexuais. Já a comédia utiliza o ático coloquial, pois explora um contraste cômico entre a ficção e a vida real na *pólis*.<sup>22</sup>

Como na tragédia, o drama satírico apresenta o ático com elementos jônicos e homéricos, como o uso de -σσ- ao invés do -ττ- ático, embora seja mais tolerante em relação a arcaísmos e homerismos, admitindo-os nas partes recitadas, enquanto na tragédia estes só aparecem nas partes líricas. Prevalece o verso jâmbico, admitindo-se, porém, uma maior liberdade métrica.<sup>23</sup>

Todos os grandes autores trágicos compuseram dramas satíricos, porém destes só restaram fragmentos, com exceção do *Ciclope* de Eurípides, o único completamente

---

<sup>17</sup> Trata-se de uma ereção involuntária que mais demonstra o estar tomado pela força fértil dionisíaca do que ser consequência de um estímulo sexual ou se destinar ao ato sexual e à reprodução.

<sup>18</sup> Cf. Eire, A. L. Reflexiones sobre la lengua del drama satírico. *Humanitas*. Coimbra, vol. LII, p. 93, 2000.

<sup>19</sup> Cf. Eire, *op. cit.*, p. 93.

<sup>20</sup> Cf. Murray, *op. cit.*, p. 150.

<sup>21</sup> Cf. Campo, L. *I drammi satireschi della Grecia antica*. Milano: Fratelli Bocca Editori, 1940, p. 114.

<sup>22</sup> É nítida a diferença com o estilo formal da comédia, cuja competição se dava em um dia separado, com trajes, linguagem, ritmo e enredos próprios (cf. Griffith, *op. cit.*, p. 162/ Eire, *op. cit.*, p. 95).

<sup>23</sup> O drama satírico pode apresentar uma tribraquia no quarto pé, como observa-se no verso 10 do *Diktyoulkoí*: ἄναξ Πόσειδον Ζεῦ τ' ἐνά[λιε (cf. Ussher, *op. cit.*, p. 299).

preservado. Ésquilo foi considerado na Antiguidade o maior autor deste gênero.<sup>24</sup> Das noventa obras atribuídas a ele no *Suda*, setenta são tragédias, das quais apenas sete foram conservadas, e quinze<sup>25</sup> são dramas satíricos.<sup>26</sup> Pouco se sabia a respeito dos seus dramas satíricos até a descoberta dos fragmentos do *Diktyoulkoí*,<sup>27</sup> literalmente “puxadores de rede de pesca”, que compõe a tetralogia de Perseu. Fazem parte desta a *Phorkídes*, peça na qual representava-se a aventura das Górgonas, o *Polydéctes*, na qual Perseu retorna à Seriphos e salva Dânae, sua mãe, do rei Polydéctes e uma terceira suposta tragédia.<sup>28</sup> No *Diktyoulkoí*, o herói Perseu é retratado como um infante ameaçado por sátiros juntamente com Danae, a quem ele é incapaz de proteger naquela circunstância.

Embora o *Diktyoulkoí* não esteja completo, os fragmentos são suficientes para se conhecer grande parte do enredo e para se observar as características básicas do gênero. Ele é valioso por demonstrar a estrutura, a métrica e o estilo dos dramas satíricos de Ésquilo.<sup>29</sup>

O chamado fragmento florentino foi atestado como pertencente ao *Diktyoulkoí* por similaridade a outras peças de Ésquilo, pela presença do nome Díktys (nome do pescador ou irmão de Polydéctes, pertencente ao mito em questão) e por palavras que se sabia pertencerem ao *Diktyoulkoí*, como por exemplo κίβώτιον (10), “pequeno baú”, e pelo reconhecimento do mito de Danae e Perseu. Ele é composto por fragmentos de um manuscrito do séc. II encontrados em 1932, publicados por G. Vitelli e M. Norsa em 1935, como P.S.I. 1209 a (linhas 1-15, 15-22 e fragmentos das linhas 17-22) e P.S.I. 1209 b. Deste último podem-se reconhecer apenas algumas palavras, porém, está presente o nome Díktys.

A este foi adicionado um outro fragmento do mesmo manuscrito por razões paleográficas. O fragmento encontrava-se no Queen’s College em Oxford, tendo sido

---

<sup>24</sup> Diógenes Laércio 2.133, Pausanias 2.13.6-7 [cf. Sutton, *op. cit.*, p. 14/ Lesky, *op. cit.*, p. 294/ O’Sullivan, P. Satyr and Image in Aeschylus’ “Theoroi”. *The Classical Quarterly*. vol. L, n. 2, p. 353, 2000].

<sup>25</sup> Identificados como tal por citações antigas, pela presença da mitologia que permite ligá-los a uma trilogia trágica e por características próprias de linguagem e da métrica (cf. Ussher, *op. cit.*, p. 288).

<sup>26</sup> Cf. Murray, *op. cit.*, p. 144.

<sup>26</sup> Citado no *Mediceus* com o título de *Diktyourgoí* (cf., *op. cit.*, Wartelle, p. 321); Pollux, VII 35: Mette fr. 466, p. 170; Élien, *De natura animalium*, VII 47: Mette fr. 474; Hésychius. ed. Latte, t. II, 1966, p. 340, n. 1029 [cf. Wartelle, *op. cit.*, p. 321 (nota 2)].

<sup>27</sup> A tetralogia é datada por Goins, com base em evidência literária e iconográfica, em 460 ou 461a.C. (cf. Podlecki, *op. cit.*, p. 11).

<sup>28</sup> Cf. Lesky, *op. cit.*, p. 294/ Murray, *op. cit.*, p. 168.

<sup>29</sup> Cf. Griffith, *op. cit.*, p. 165.

reconhecido por E. Lobel e publicado em 1941 como P. Oxy. 18 2161. Ele contém sessenta e oito versos parcialmente danificados e provém de uma parte posterior do drama, não formando, portanto, um todo contínuo com o fragmento florentino. Há uma marca esticométrica, um  $\Theta$  entre dois traços,<sup>30</sup> como pode ser observado no manuscrito, através da qual foi possível numerar os versos 765-832. Não sendo estes os versos finais, supõe-se que essa peça tivesse uma extensão maior que a habitual,<sup>31</sup> que é de setecentos a a oitocentos versos.<sup>32</sup> Por similaridade de escrita, juntaram-se ainda outros fragmentos, o P. Oxy. 20 2255 (frs. 20 e 21) e 2256 fr. 72,<sup>33</sup> embora estes estejam muito danificados.

O *Diktyoulkoí* apresenta características linguísticas do drama satírico, tais como: linguagem mimética e orientada para a ação, com muito uso de diminutivos e adjetivos; palavras compostas, como ἀμπελοσκάφοι (v. 19) e palavras raras: προπράκτορα (v. 769); μικρός (v. 787), forma dórica e beócia de μικρός; φίντων (v. 802) forma dórica; ὀβρίχοισι (v. 809); θῶσθαι (v. 818), dórico equivalente ao jônico δάινυσθαι.<sup>34</sup>

Acima de tudo, a linguagem do drama satírico é auto-contraditória,<sup>35</sup> mesclando elementos dissonantes: de um lado a grandiosidade e solenidade da tragédia e de outro, o caráter brincalhão, rústico, lascivo, sedutor e “ameaçador” dos sátiros. Podemos perceber nos versos 765-788 do *Diktyoulkoí* o contraste entre os heróis e os sátiros espelhado na linguagem, através da contraposição das fala de Sileno e a de Danae. Na passagem aparecem também temas típicos do drama satírico e são feitas referências ao mito de Perseu.

No fragmento florentino, Díktys e o velho da ilha pedem ajuda para puxar uma rede de pesca, pois nela está preso um baú. Chega então, junto a outros, o coro de sátiros, uma entrada típica para tal coro, ou seja, atendendo a um pedido de ajuda. No fragmento seguinte, os sátiros já puxaram o baú e querem se apoderar do tesouro, que no caso é Danae e o pequeno Perseu, elementos do mundo civilizado, inusitado para os

---

<sup>30</sup> Notação esticométrica marginal, no alto da coluna 2, na frente do verso 2, na margem da esquerda, indicando ser o verso 800. Era hábito dos editores alexandrinos marcar cada 100 versos com uma letra do alfabeto, conforme tradição que remonta ao período clássico (cf. Wartelle, *op. cit.*, p. 159).

<sup>31</sup> Cf. Lesky, *op. cit.*, p. 295, nota 45 (em citação a Stark).

<sup>32</sup> Cf. Sutton, *op. cit.*, p. 141.

<sup>33</sup> Cf. Wartelle, *op. cit.*, p. 159.

<sup>34</sup> Cf. Eire, *op. cit.*, p. 107-108.

<sup>35</sup> Cf. Sutton, *op. cit.*, p. 132.

sátiros.<sup>36</sup> Temos então uma fala de Sileno intercalada com a de Danae, embora não se configure propriamente um diálogo:

ΣΕΙΛ.	τοιγάρ θάλλασσαν καὶ θεοὺς μαρτύρομαι κλύειν ἅ νῦν ἅπαντι κηρύσσω στρατῶ. σὺ δ' ὦ κόρη τὰ πάντα τᾶσ' ἄν' ἐφθάρης, εἰ μὴ μάλ' εὐτυχοῦσα τρόξενόν θ' ἅμα εὐεργέτην θ' ἡύρου με καὶ προπράκτορα, τοῦ παιδίου] τε μαΐαν ὡς γερασμίαν, ἢ κοιμίσει νιν] ἠπίοις προσφθέγμασιν· ὄλβός δε νῦν σ' ἄπαυστο]ς ἐν χρόνῳ μενεῖ.	765 770
ΔΑΝ.	ὦ παγκρατῆς Ζεῦ καὶ γενέθλιοι θεοί τί νῦν τελευτᾶς τάσδε μοι πόνων τιθεῖς; ἢ δῆτα τοῖσ]δε κνωδάλοισ με δώσετε; ἔργοισι καὶ] λόγοισι λυμανθήσομαι, ἄφερτα δ' αἰχ]μάλωτος ὦ]ς] ἔξω κακά, ἀνάινο]μαι γούν· ἀγχόνην ἄρ' ἄψομαι, ἀτιμί]ας τεμουῖσα κωλυτήριον ἡμᾶς δ' ὄπ]ως μὴ ποντίση τις αὐ πάλιν ὠμῆς δι' ὀρ]γῆς ἢ πατήρ· δέδοικα γάρ. Ζεῦ, τῶνδε] πέμπ' ἀρ]ωγόν, εἰ δοκεῖ, τινα· οὐ γὰρ μετ]εῖχες αἰτίας, τῆς μείζονος, μέρος, δίκη]ν δε πάσαν ἐξετεῖσ' ἐγώ. τ' ἀληθε]ς] εὐ σ' ἔλεξα· πάντ' ἔχει]ς] λόγον.	775 780 785
ΣΕΙΛ.	ἦδ]ν γελαῖ μου προσοπῶν οὗτο]ς ὁ μικκὸς λιπαρὸν καὶ μ]ιλτ[ό]πρεπ[το]ν φαλακρόν. <sup>37</sup>	
Si.	Então o mar e os deuses invoco como testemunhas a ouvir o que agora anuncio a todo o povo. Tu, ó moça, terias sido totalmente arruinada, se não, tendo muita sorte, tivesses encontrado a mim um protetor ao mesmo tempo benfeitor e defensor da criança, uma ama assim velha a qual o colocará na cama com palavras suaves: e a felicidade então para ti incessante no tempo permanecerá.	765 770
Da.	Ó Zeus todo-poderoso e deuses ancestrais! O que agora como sofrimentos finais dispões para mim? O que então, a estes monstros me entregareis? Com ações e palavras serei maltratada, e insuportáveis males assim prisioneira sofrerei, me recuso de fato, então na corda me pendurarei, a desonra cortando por prevenção	775

<sup>36</sup> É típico do drama satírico o cômico e ingênuo encontro dos sátiros com o civilizado, seja através de um εὔρημα, uma invenção ou um τέρας, algo espantoso ou maravilhoso (cf. O'Sullivan, *op. cit.*, p. 358), como a lira de Hermes no *Ikhneutai* de Sófocles, o fogo no *Prometheüs Pyrkaeus* de Ésquilo e no caso do *Diktyoulkoí*, Danae e Perseu que são encontrados dentro de um baú que é puxado do mar.

<sup>37</sup> Cf. De Haas, M. W. *Aeschylus' Dictyulci*. Leiden: E. J. Brill, 1961, p. 77. A tradução que se segue é minha.

assim alguém não nos lançaria de novo de volta ao mar 780  
 por impulso cruel, tal como o pai; pois temo.  
 Ó Zeus, envia alguém que socorra destes aqui, se assim te parece  
 pois tu tens parte da culpa, a maior  
 parte, mas toda a pena paguei eu.  
 A verdade a ti eu disse bem: tudo a fala contém. 785  
 Si. Com alegria ri de mim, ele, o pequeno,  
 olhando para a brilhante  
 e de intenso vermelho careca.

Sileno proclama a todos (v. 766), podendo estar se dirigindo à platéia. Em seguida tenta conquistar Danae, e para tal, irá tentar conseguir a atenção de Perseu. Sileno pretende convencê-la de que estão seguros junto a ele e aos sátiros, com uma fala tipicamente enganadora e sedutora, na qual ele se engrandece com adjetivação. O verbo κοιμίσει (v. 771), futuro de κοιμίσθαι, “colocará na cama”, exemplifica o uso de palavras ambíguas com insinuação sexual. Danae, por sua vez, não se dirige a Sileno, mas sim a Zeus (v. 773-785), num tom trágico e desesperado, em trímetro jâmbico, preferindo se enforcar do que permanecer ali à mercê dos sátiros.

Nos versos 780-784 é feita uma alusão ao mito ao qual a tetralogia está ligada, no qual Acrisius, rei de Argos, prende sua filha Danae, por ter o oráculo revelado que o filho que ela viesse a ter, provocaria a sua morte. Porém, Zeus a visita em forma de chuva dourada e a engravida. Acrisius então, coloca Danae e o filho dela, Perseu, num baú e os lança ao mar.<sup>38</sup> Em seguida há uma volta abrupta à fala de Sileno (v. 786), maliciosa e lasciva, referindo-se agora a Perseu, que supostamente se diverte ao ver o falo ereto daquele.

Nos versos seguintes, Sileno, com a intenção de seduzir Danae, diz querer constituir família com ela, e o coro de sátiros exalta o casamento em anapestos recitativos no estilo trágico.<sup>39</sup> Embora a peça esteja incompleta, supõe-se que Danae e Perseu fossem resgatados dos sátiros, conforme típico final feliz dos dramas satíricos.

## Referências

ARAÚJO, A. R. G.; LEANDRO, M. C. X.; BARBOSA, T. V. R. As dificuldades de traduzir para teatro. Prólogo das Eumênides de Ésquilo. *Cadernos de tradução*. Florianópolis, n. 20, p.101-24, 2007.

<sup>38</sup> Pherecydes Atheniensis (3 Jacoby) Scol. Apoll. Rhod. IV, 1091, 155 (fr. 10 e 11).

<sup>39</sup> Cf. Lesky, *op. cit.*, p. 295/ Eire, *op. cit.*, 116.



BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampf Lages. In: HEIDERMAN, W. *Clássicos da teoria da tradução. Alemão-português*. Florianópolis: Núcleo de Tradução/ UFSC, 2001, p. 188-215.

BURKERT, W. *Homonecans. The anthropology of ancient Greek sacrificial ritual and myth*. Translated by Peter Bing. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1983.

CAMPO, L. *I drammi satireschi della Grecia antica*. Milano: Fratelli Bocca Editori, 1940.

CARPENTER, T. H. Images of satyr plays in south Italy. In: HARRISON, G. W. M. (org.). *Satyr drama. Tragedy at play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p. 219-236.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1999.

CROISSET, M. *Eschyle. Étude sur l'invention dramatique dans son théâtre*. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

DE HAAS, M. W. *Aeschylus' Dictyulci*. Leiden: E. J. Brill, 1961.

DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*. Tradução de Carmem Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

EIRE, A. L. Reflexiones sobre la lengua del drama satírico. *Humanitas*. Coimbra, vol. LII, p. 91-122, 2000.

GRIFFITH, M. Satyrs, citizens, and self-representation. In: HARRISON, G. W. M. (org.). *Satyr drama. Tragedy at play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p.161-199.

HARRISON, G. W. M. (org.), *Satyr drama. Tragedy at play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005.

HERINGTON, J. *Aeschylus*. New Haven/ London: Yale University Press, 1986.

LAWLER, L. B. *The dance of the ancient Greek theatre*. Iowa City: University of Iowa Press, 1974.

LESKY, A. *História da literatura grega*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

METTE, H. J. *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*. Berlin: Akademie-Verlag, 1959.

\_\_\_\_\_. (org.) *Supplementum Aeschyleum*. Berlin: Verlag von Walter de Gruyter & Co, 1939.

MURRAY, G. *Aeschylus. The Creator of tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1940.

O'SULLIVAN, P. Satyr and image in Aeschylus' "Theoroi". *The Classical Quarterly*, New Series, vol. L, n. 2, p. 353-366, 2000.

PODLECKI, A. J. Aiskhylos satyrikos. In: HARRISON, G. W. M. (org.). *Satyr drama. Tragedy at play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p.1-19.

SILK, M. S.; STERN, J. P. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: University Press, 1995.

SMYTH. H. W. *Aeschylus*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. Vol. II.

SOURVINOU-INWOOD, C. *Tragedy and Athenian religion*. New York/ Oxford: Lexington Books, 2003.

STOREY, I. C. But comedy has satyrs too. In: HARRISON, G. W. M. (org.). *Satyr drama. Tragedy at play*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2005, p.201-18.

SUTTON, D. *Greek satyr play*. Meisenheim am Glan: Hain, 1980.

\_\_\_\_\_. Named Choretus in satyr plays. *The American journal of philology*, vol. CVI, n. 1, p. 107-110, 1985.

TURNER, E. G. *Greek manuscripts of the ancient world*. Edited P. J. Parsons. *Institute of Classical studies bulletin supplement*. London: University of London, 1987. N. 46.

USSHER, R. G. The other Aeschylus. A study of the fragments of aeschylean satyr plays. *Phoenix*. Toronto, vol. 31, n. 4, p. 287-299, 1977.

VERNANT, J.-P. O Deus da ficção trágica. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.157-162.

VERNANT, J.-P.; FRONTISI-DUCREUX, F. Figuras da máscara na Grécia antiga. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 163-178.

VIDAL-NAQUET, P. Ésquilo, o passado e o presente. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 221-239.

WARTELLE, A. *Histoire du texte d'Eschyle dans l'antiquité*. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

WEST, M. L. *Greek metre*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

nuntius antiquus

## El monstruo: Lo otro del Hombre. Un abordaje arqueológico de la monstruosidad en Hesíodo

María Cecilia Colombani  
Universidad de Morón  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
mcolombani@unimoron.edu.ar

### RESUMO

O objetivo do presente artigo consiste em pensar a figura do monstro no âmbito geral do universo mítico grego, como modo de tensionar a dicotomia Mesmidade e Alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Mesmidade; Alteridade; monstro; Hesíodo; Foucault.

*No se puede concebir ni definir el Mismo sino en relación con el Otro, con la multiplicidad de otros. Si el Mismo permanece encerrado en sí mismo, no puede haber pensamiento. Ni civilización.<sup>1</sup>*

### 1. Introducción

El proyecto del presente artículo consiste en pensar la figura del monstruo en el marco general del universo mítico griego, como modo de tensionar la díada Mismidad y Otredad.

El proyecto consiste en ensayar una mirada arqueológica sobre el tema de la monstruosidad en *Teogonía*. La arqueología foucaultiana<sup>2</sup> ha de marcarnos el rumbo y la dirección del trabajo. La monstruosidad, leída desde un abordaje arqueológico, visibiliza diferentes capas a lo largo de distintas configuraciones epocales que van constituyendo una cierta espesura de saber y de discurso en torno al objeto recortado.

El presente trabajo intenta rastrear la prehistoria de la monstruosidad, excavando la superposición de capas que a lo largo de la historia han constituido la experiencia de lo monstruoso.

Se trata, en última instancia, de proponer un abordaje arqueológico que permita recorrer los distintos pliegues que han configurado un cierto conglomerado que se inscribe en el marco de la Otredad como experiencia extrema.

La monstruosidad arrastra tras de sí una espesura que constituye precisamente su prehistoria. Recorrer esa espesura es recorrer las capas de su formación como tal.

<sup>1</sup> Cf. Vernant, J. P. *La muerte en los ojos*. Gedisa, 1983, p. 38.

<sup>2</sup> Esta introducción y el marco teórico general que anima el presente trabajo se inscribe en el pensamiento de Michel Foucault y en los conceptos propios del llamado período arqueológico, situado en la década del 60 y plasmados, sobre todo en sus textos *Las Palabras y las Cosas* y *la Arqueología del Saber*.

En ese sentido, la visión arqueológica de la monstruosidad implica situarse en los pliegues de la historia como universo simbólico de representaciones.

El modo habitual de situarse en un objeto-problema desde el horizonte arqueológico consiste en instalarse en una cierta representación, que opera desde la superficie y desde allí, desde una relativa “cuestión presente” remontarse a esas capas-pliegues que marcan el conglomerado.

Fue precisamente el texto de Michel Foucault *Los anormales*, de reciente aparición, el que nos impulsó a trazar un arco de lectura entre esa “cuestión presente”, que no denota una cuestión temporal, sino, más bien, una lectura de sedimentación de representaciones culturales, y el universo mítico, con el objeto de excavar las capas más profundas de un conglomerado que no puede prescindir del discurso mítico para dar cuenta de su composición.

Es allí, revolviendo esos bajos fondos, donde se encuentra las figuras monstruosas que devuelve Teogonía como relato fundacional. El *tópos* mítico devuelve esas figuras que parecen reunir las características que las representaciones ulteriores han adscrito al monstruo como forma de lo otro.

El trabajo ha de moverse, entonces, entre dos horizontes. El primero, de neto corte antropológico, desplegará un análisis de la dimensión de la monstruosidad, para, en un segundo momento-horizonte, salir al cruce de las figuras monstruosas y buscar las líneas de parentesco con el primer apartado.

## 2. El imaginario simbólico<sup>3</sup>

Indudablemente, el monstruo representa un hito en la historia de la transgresión. Es esta una noción capital para abordar la problemática de la monstruosidad, ensayando una “arqueología de la anormalidad”.

En el presente trabajo nos proponemos abordar el extremo mismo de la noción de normalidad y medida. Nos referimos al “monstruo” para ver su ubicación en el marco general de las representaciones sociales.

Antes de introducirnos de lleno en el *tópos* de la monstruosidad, optaremos por algunas consideraciones antropológicas en torno al imaginario de los anormales, para ver en qué medida la figura del monstruo se solidariza con esa familia.

---

<sup>3</sup> El presente apartado sigue las consideraciones de Michel Foucault en torno a la monstruosidad vertidas en *Los anormales* (2001) y *La vida de los hombres infames* (1990).

Nuestro interés es detenernos en esas figuras monstruosas para analizar precisamente ese enclave que cabalga entre lo imposible y lo prohibido, que venimos soslayando; figuras monstruosas que evocan la idea de mezcla, de confusión de reinos y *tópoi* que la excepcionalidad de la monstruosidad implica.

Citamos Foucault al respecto: “Así, se dirá que es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y de la especie humana, y buscamos la causa, ¿a qué se nos remite? A una infracción del derecho humano y el derecho divino, es decir, a la fornicación, en los progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal. Ya que hubo relación sexual entre un hombre y un animal, o una mujer y un animal, va a aparecer el monstruo, donde se mezclan los dos reinos”.<sup>4</sup>

Las figuras monstruosas acompañan el horizonte fantasmagórico; es más, lo constituyen desde su extrañeza radical, desde su registro amenazante y desde su elocuencia trágica. El monstruo es esa figura del límite, del borde, del margen.

En el corazón de esta experiencia, la presencia de lo monstruoso cobra la forma límite de la alteridad más absoluta. El monstruo es lo otro del hombre. El monstruo es la forma más rotunda de la desviación. El monstruo es lo desterritorializado por excelencia.

El monstruo es aquello que no conserva la forma, precisamente porque la forma es aquello que hace ser a un determinado ser, lo individualiza, lo territorializa y, sobre todo, permite su clasificación. En el monstruo hay una forma en fuga, inapropiable, inasible e inclasificable.

El dispositivo de clasificación permite siempre el control-fijación de aquello clasificado. Dona un espacio definido, un *lógos* que recoge la clasificación y una posibilidad de maniobra sobre lo clasificado de carácter previsible, pautado y programado. El monstruo escapa a esta posibilidad de control, de clasificación, de maniobra y de discurso. Es propiamente lo inasible, aquello que no se puede capturar desde las herramientas corrientes.

La alteración de las formas rompe con la cadena regular de las asignaciones discursivas y explicativas.

### 3. El trabajo de la arqueología

---

<sup>4</sup> Cf. Foucault, M. *Los anormales*. Buenos Aires: F.C.E., 2001, p. 69.

Como anticipamos, el intento del presente trabajo es efectuar una excavación arqueológica de las primeras capas-representaciones de lo monstruoso en el marco de un horizonte que aún no ha encontrado su *lógos* epistémico. De allí que se nos imponga viajar a la Grecia Arcaica y encontrar el suelo mítico como *Grund* propicio de una cierta construcción.

Es el momento de Gorgo.

Es el momento cartográfico por excelencia. Los griegos deberán fundar el territorio de lo Mismo y para ello deberán incluir, como espejo invertido, las formas de lo otro, hasta fundar inclusive el paradigma de la Otredad en su forma más cruda y brutal.

No hay forma de conjurar el peligro de la alteridad sin recurrir a ella misma para territorializarla y desde su *tópos*, convenientemente asignado, acotar el territorio de lo Mismo. Se trata siempre de un movimiento donde lo Mismo integra lo Otro, produciendo la acogida de ese Otro en el seno de lo Mismo, con todas las implicancias que supone dicha heterogeneidad. El concepto de cultura, en tanto *éthos* de instalación en el mundo, supone ese juego complejo de integración de las distintas formas de alteridad, desde las más familiares a la alteridad absoluta, de los otros intraculturales a esos otros que parecen pertenecer a otros *tópoi* culturales. Es la apuesta de la Mismidad para preservar su identidad y asegurar su permanencia como modo cultural y civilizado. El otro resultado el espejo donde se invierte el paradigma consolidado. Según Vernant, “la distancia permite comprender con claridad que todo grupo humano, toda sociedad, toda cultura, por más que se conciba a sí misma como la civilización – cuya identidad se debe preservar y cuya permanencia es necesario asegurar contra las interrupciones de lo foráneo y las presiones internas-, se enfrenta al problema de la alteridad en gran variedad de formas”.<sup>5</sup> Se trata de un problema político: asegurar las fronteras de lo mismo, conjurando los avances de lo otro. Se trata de la tarea cultural de asignarle un lugar controlable para que los elementos propios de lo otro no usurpen el lugar que no les corresponde, so pena de poner en peligro el núcleo de preservación e identidad de lo Mismo. Es una política de gendarmería que acota las territorialidades, sabiendo que el Otro no puede ser aniquilado, sino integrado, bajo parámetros de control, al campo de la cultura.

---

<sup>5</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, 1983, p. 37.

Los griegos parecen haber tenido esa capacidad de integrar en su seno lo que le es foráneo, de asimilar al otro sin caer en el “salvajismo”.<sup>6</sup>

Si pensamos la cultura griega como un complejo universo e relaciones múltiples, podemos decir que los griegos construyeron su Mismidad a partir del Otro y con el Otro, como modo de autodefinición e instalación identitaria.

Se trata de pensar la cultura como un *tópos* múltiple, capaz de albergar diferentes habitantes, con tal que cada cual está perfectamente territorializado en sus marcas específicas. El problema no es exactamente la presencia del Otro, necesaria y esperable, sino su irrupción allí donde no se lo espera, ni se tiene las herramientas para conjurar sus efectos.

Ahora bien, ¿Qué es un otro para los griegos? ¿Quiénes encarnan la representación de la alteridad desde sus formas más débiles hasta su imagen más radicalizada? El tema es ver en relación a qué parámetros culturales de pertenencia o no pertenencia un Otro es otro. El bárbaro, la mujer, el esclavo parecen jugar su otredad en relación a un parámetro fuerte de relación especular: el ciudadano griego, varón, libre, portador de derecho y del *lógos* político como herramienta de consolidación de su pertenencia a la *pólis*. Es a estos otros a los que nos referimos cuando hablamos de un otro más débil, concepto que en modo alguno se refiere a una relación de fuerzas; el término se juega en el extremo de la imagen vigorosa que representa la alteridad más absoluta: Gorgo es el extremo mismo de la tensión; “ya no el ser humano distinto del griego sino aquello que se manifiesta como radicalmente distinto del ser humano: no el hombre otro sino el Otro del hombre”.<sup>7</sup> Se trata de una fractura ontológica en la consideración del Otro. Gorgo es lo otro del hombre porque representa la más pura heterogeneidad, es su calidad de ser las que está en debate.

Frente a los otros Otros, la posición del griego adulto es lo que determina la consideración de lo foráneo; hay una mirada-instalación que ubica al otro en un lugar inferior, con atribuciones axiológicas que lo instalan en el lugar minusvalorado.

Cuando aparece la Otredad en estado puro la cosa cambia radicalmente; no es ya el juego de las valoraciones lo que determina su alteridad; es su registro de ser lo que lo pone en clave de extrema foraneidad.

Los otros Otros guardan cierta relación con el espacio: los bárbaros están en un espacio territorial y cultural no griego; los esclavos están en otro lugar que no es el del

<sup>6</sup> Cf. Vernant, *op.cit.*, 1983, p. 36.

<sup>7</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, 1983, p. 39.



hombre libre y la mujer está ubicada en un territorio a su medida, sin participar del *tópos* viril, reservado a la mayor racionalidad. Gorgo no encaja en ningún territorio posible; fractura las asignaciones topológicas, ya que es pura fuerza desterritorializante; es aquello que desde su no lugar, saca al hombre de cualquier lugar posible, precisamente “para precipitarlo al abismo donde reina el horror y la confusión del caos”.<sup>8</sup>

#### 4. El tributo iconográfico

La reproducción artística devuelve una doble imagen de Gorgo: por un lado, la forma de la máscara, *gorgoneíon*, ya que, como sabemos, es una potencia que porta máscara, elemento que lo emparenta con Dioniso, y, por otro, la imagen del personaje femenino con cara de Gorgona. El primer elemento que sorprende es su frontalidad, marca que discontinúa la familiar representación plástica en el universo de los dioses; experiencia de lo extraño, de lo poco familiar e inédito que habla de una fractura en los cánones habituales de representación. Rostro aterrador que, como si fuera poco el espanto de su mueca, mira de frente, convocando a una mirada que paraliza, congela como congela la alteridad más extrema, sobre todo allí cuando no parece haber *lógos* para decodificar la experiencia.

Pensemos algunas marcas que evocan la figura de la monstruosidad que problematizamos en el primer apartado del presente trabajo. Gorgo parece compartir con aquellas figuras evocadas el perfil de la desviación, del trastocamiento, de la distorsión, de la desterritorialización de toda forma conservada. Dice Vernant “Cualesquiera que fueran las modalidades de distorsión empleadas, la figura siempre muestra cruces de lo humano con lo bestial, asociados y mezclados de distintas maneras”.<sup>9</sup> Retorna la mezcla de reinos que fuera la nota dominante del monstruo en su configuración teórico-plástica.

Gorgo devuelve en su figura monstruosa la intersección heterogénea de planos, hombre y bestia, conviviendo en una imagen aterradora que se permite la licencia de mezclar lo que debe guardar sus respectivos territorios ontológicos.

Hay una dimensión que roza el *páthos* a partir de esta experiencia de lo áltero. ¿Qué significa enfrentar a la Gorgona? ¿Cuál es el sentimiento que su presencia provoca? La experiencia de lo monstruoso genera un abanico de sentimientos que no

<sup>8</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, 1983, p. 40.

<sup>9</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, 1983, p. 44.

pueden aprehenderse desde una lectura lineal, sobre todo porque conviven sentimientos como la extrañeza y la fascinación. Semejante nivel de otredad fascina por romper la habitualidad de los estereotipos conocidos, al tiempo que causa temor y horror. Gorgo devuelve una mueca, no un rostro y causa espanto, al tiempo que genera la angustia de romper las certezas de las imágenes familiares. Se trata de esa angustia existencial que pone al hombre cara a cara con lo que no parece tener *lógos*, al modo de la presencia de la muerte, como límite extremo de los mortales. Esa experiencia sólo se transita desde alguna representación posible que bordee el territorio de aquello que evoca espanto y horror. En efecto, “Al trastocar los rasgos que componen el rostro humano logra un efecto extraño e inquietante, expresión de algo que oscila entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco”.<sup>10</sup> Mueca de horror y terror de quien mira: esa parece ser la ecuación de una relación hombre-divinidad que se juega en los márgenes de lo tolerable.

### 5. El legado de la genealogía

Revisar la teogonía hesiódica nos ubica en la peculiaridad de la familia de Gorgo y contribuye a bordar un tapiz más amplio en el cuadro general de la monstruosidad. No es precisamente la tranquilizadora familia de otras divinidades que parecen portar la luminosidad y la positividad; figuras que se juegan precisamente en el horizonte de lo claro y lumínico.

La pareja primordial la constituyen Ceto y Forcis y las Gorgonas deben buscarse entre sus descendientes. En primer lugar, nacieron las Grayas de bellas mejillas, canosas desde su nacimiento (*Teogonía*, 271). A veces se las representa como viejas y feas, otras como jóvenes y delgadas. Son llamadas viejas por su pelo, canoso desde el nacimiento. Dato singular que parece devolver cierta distorsión, ya que estamos en presencia de un niño-viejo, de un niño con caracteres no usuales a su estereotipo. Situación extraordinaria ya que el nacimiento no parece estar vinculado a la cabellera cana: yuxtaposición de registros cronológicos en un mismo ser: viejo y joven en una simultaneidad inusual.

Se trata de Enio, Penfredo y Dino, hijas de Forcis y por ello llamadas las Fórcides. Hesíodo parece desconocer la versión de que poseían un solo ojo y un solo diente que compartían por turno las tres. No hace referencia a ello. Pinta el bello peplo de Penfredo y el azafranado de Enío e inmediatamente presenta a las Gorgonas, “que

---

<sup>10</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, 1983, p. 44.

viven al otro lado del ilustre Océano, en el confín del mundo hacia la noche, donde las Hespérides de aguda voz: Esteno, Euríale y la Medusa desventurada; ésta era mortal y las otras inmortales y exentas de vejez las dos” (*Teogonía*, 274-278). Las dos primeras habitaban en Occidente, cerca del reino de los Muertos. Su aspecto era espantoso, con serpientes en lugar de cabellos, grandes colmillos, manos de bronce y alas de oro. Occidente es el lugar de las Hespérides, hijas de la Noche y de Eris. Son las que “cuidan las bellas manzanas de oro y los árboles que producen el fruto” (*Teogonía*, 215-218).

Recuperemos algunas imágenes del relato hesiódico. Pensemos en la otredad topológico-lumínica que representan: “al otro lado”, “en el confín del mundo”, “hacia la noche”; las expresiones parecen intersectar una territorialidad áltera, un espacio otro, con una metáfora lumínica que evidencia oscuridad. La espacialidad y la luminosidad responden a un mismo núcleo que aúna alteridad y tiniebla. Cierra la descripción la elocuencia de un adjetivo que marca la naturaleza de la Gorgona: la Medusa desventurada, seguramente anticipando su destino final en manos de Perseo, que, por no temerle, puede matarla empleando para ello objetos mágicos, “que le proporcionan Atenea y Hermes: sandalias aladas, casco de Hades, que le hace invisible, hoz de un metal milagroso (diamante), zurrón especial, escudo de bronce de Atenea”,<sup>11</sup> según las referencias de Apolodoro.<sup>12</sup>

Pero, antes de su muerte, pensemos en su unión con Posidón, hijo de Crono y Rea, hermano de Zeus, el de Azulada Cabellera, que con ella se acostó “en un suave prado, entre primaverales flores” (*Teogonía*, 280). Posidón, “que abarca y sacude la tierra” (*Teogonía*, 15) es la criatura que se anima a amar a la Medusa. El fruto de la unión, luego de que Perseo le cercenara la cabeza, fueron dos peculiares criaturas, nacidas de la sangre de Medusa: el caballo Pegaso, nacido cerca de los manantiales y de allí su nombre, respondiendo a la raíz *pegé*, manantial, o bien, al plural *pegái*, las aguas de un río, y el enorme Crisaor, el que “tenía en sus manos una espada de oro” (*Teogonía*, 284), a partir de los nombres *chrysós*, oro, y *áor*, espada.

El destino de los nacidos fue bien diferente; mientras el primero ascendió a las mansiones de los Inmortales, donde reside cerca de Zeus, llevándole el trueno y el rayo, el segundo se unió con Calíroe, de bellas corrientes, hija de Océano, que da también el nombre a la fuente de donde se extraía el agua para el baño ritual que una novia debía tomar antes de su boda.

<sup>11</sup> Cf. Hesíodo. *Teogonía; Trabajos y Días; Escudo; Certamen*. Madrid: Alianza, 1996, p. 174.

<sup>12</sup> Cf. Apolodoro, *Bib.* II 4, 2ss.

De la unión de Crisaor y Calíroo nace un monstruo de tres cuerpos yuxtapuestos, Gerión. En efecto, la descendencia de esta peculiar familia que iniciaran Ceto y Forcis se degrada hacia formas cada vez más animalizadas, rozando la monstruosidad. Heracles, hijo de Zeus y Alcmena, nacido en Tebas, es el encargado de darle muerte. Conocemos las virtudes de este héroe encargado de limpiar lo monstruoso que azota con su extrañeza al mundo de los hombres. Su tarea es limpiar el cosmos de aquellos elementos que atentan contra su mismísimo orden (*kósmos*) y legalidad. Hesíodo relata el episodio purificador en estos términos: “A éste lo mató el fornido Heracles por sus bueyes de marcha basculante en Eritea rodeada de corrientes. Fue aquel día en que arrastró los bueyes de ancha frente hasta la sagrada Tirinto, atravesando la corriente del Océano [después de matar a Orto y al boyero Euritió en su sombrío establo, al otro lado del ilustre Océano]” (*Teogonía*, 290-295).

En los juegos de la degradación hacia la animalización, una nueva criatura, Equidna, se suma a la descendencia de Ceto y Forcis, hijos de Ponto y Gea: “Tuvo Medusa en una cóncava gruta: la divina y astuta Equidna, mitad ninfa de ojos vivos y hermosas mejillas, mitad en cambio monstruosa y terrible serpiente, enorme, jaspeada y sanguinaria, ‘bajo las entrañas’ de la venerable tierras. Allí habita una caverna en las profundidades, bajo una oronda roca, ‘lejos de los inmortales dioses y de los humanos mortales’” (*Teogonía*, 296-304).

Pura mezcla de reinos, mitad mujer y mitad serpiente. Figura paradójal que encierra una cara diáfana con “sus ojos vivos y hermosas mejillas” y una cara tenebrosa de terrible serpiente, “enorme, jaspeada y sanguinaria”. Juego de tensiones propio de la lógica de la ambigüedad, donde un mismo ser encierra sin contradicción un juego de oposiciones que lo constituyen intrínsecamente. Ninfa y serpiente, vivaz y hermosa, pero jaspeada y sanguinaria, el monstruo abraza en su ser la dualidad de *tópoi*, los rasgos de su cara humana y las marcas de su rostro animal.

La metáfora topológica retorna a partir de la solidaridad entre monstruosidad y espacio subterráneo. Sabemos cuál es el *tópos* habitual de las formas de la otredad, frente al *tópos* abierto y lumínico de las formas de la mismidad. Espacios oscuros y clausurados frente a *tópoi* abiertos y luminosos parecen marcar la tensión entre lo grato a la vista y lo que causa horror y espanto. Las culturas suelen ser cuidadosas en la asignación de los lugares que binarizan lo tolerable de lo intolerable. Así la espacializa Hesíodo: “Allí habita una caverna en las profundidades, bajo una oronda roca, lejos de

los inmortales dioses y de los humanos mortales; allí entonces le dieron como parte los dioses habitar ilustres mansiones [y fue retenida en el país de los Árimos, bajo la tierra, la funesta Equidna ninfa inmortal y exenta de vejez, por todos los siglos]” (*Teogonía*, 301-305).

Criatura desterritorializada que no parece tener espacio ni entre los mortales ni entre los inmortales; de allí su lejanía, su radical distancia ontológica, que la ubica en otro registro de ser, también desterritorializado. Ciertas expresiones locativas aluden a su propia posición onto-espacial: “caverna en las profundidades”, “bajo una oronda roca”, “lejos de”, “bajo la tierra”, parecen indicar la intersección de las metáforas que venimos persiguiendo: la metáfora topológica vinculada a los espacios que están debajo de la tierra y la solidaria metáfora lumínica vinculada a la oscuridad que lo subterráneo evoca. Superficie y subsuelo, luz y sombra, visibilidad e invisibilidad son las territorialidades y las luminosidades que se juegan permanentemente.

Más allá de sus características parece que hay un novio para cada criatura. El elegido es Tifón y, por supuesto, asistiremos a un ser isomorfo en su registro onto-espacial. “Con ella cuentan que el terrible, violento y malvado Tifón tuvo contacto amoroso, con la joven de vivos ojos” (*Teogonía*, 307-308). Tifón es hijo de Gea y Tártaro, ya que “luego que Zeus expulsó del cielo a los Titanes, la monstruosa Gea concibió a su hijo más joven, Tifón, en abrazo amoroso con Tártaro preparado por la dorada Afrodita” (*Teogonía*, 820-825). Terrible, violento, malvado, enorme, jaspeada, sanguinaria, tenebrosa, son algunos de los adjetivos que venimos rastreando de la lectura hesiódica como forma de territorializar las características de lo monstruoso en tanto forma de la otredad. Más allá de su contacto amoroso con Equidna, lo que habla de una unión sexuada, Tifón constituye el último gran adversario de Zeus, el padre de hombres y dioses en su gesta cosmificante. Sabemos la resolución última del conflicto bélico, feliz en su desenlace para mortales e inmortales, por cuanto un Zeus poderoso, dotado del trueno, su fuerza y el rayo, sus armas invencibles, termina envolviendo en llamas las monstruosas cabezas del hijo de Gea, hasta que fulminado por la acción benefactora del dios “cayó entre los oscuros e inaccesibles barrancos de la montaña” (*Teogonía*, 860-861). El fin refuerza las metáforas. Tifón cae a la oscuridad, a la inaccesibilidad de un *tópos* áltero, destinado a las criaturas monstruosas; allí donde no llega la luz del sol, ni la mirada de los hombres, más allá de todo y por debajo de todo. Ese es el no lugar de lo otro.

Retornemos a la unión, concebida en abrazo amoroso. Tifón y Equidna completan el dispositivo de animalización iniciado, ya que su descendencia se juega enteramente en el *tópos* animal. “Y preñada, dio a luz feroces hijos: primero parió al perro Orto para Gerión. En segundo lugar tuvo un prodigioso hijo, indecible, el sanguinario Cerbero, perro de bronceo ladrado de Hades, de cincuenta cabezas, despiadado y feroz. En tercer lugar engendró a la perversa Hidra de Lerna, a la que alimentó Hera, diosa de blancos brazos, irritada terriblemente con el fornido Heracles” (*Teogonía*, 860-861). Singular descendencia territorializada en ese enclave que reúne animalidad con monstruosidad. Los adjetivos enfatizan el catálogo de caracteres negativos que hemos apuntado: feroz, prodigioso, indecible, sanguinario, despiadado y perversa. El catálogo es abundante y siempre inclina la interpretación hacia las características que constituyen ontológicamente al otro. Dos quisiéramos remarcar: prodigioso e indecible. El prodigio, *téra*, es aquello del orden de lo sobrenatural, de lo extra-ordinario, que se inscribe en un registro precisamente álder porque rompe con la familiaridad de lo conocido y cotidiano. Es lo *xénos* por excelencia, en tanto raro, inédito, poco familiar. El segundo sostiene el *páthos* ante lo monstruoso: no nombrar, no pronunciar el nombre como forma de conjurar el peligro que el mismo arrastra. Donar un nombre es donar identidad, presencia; lo que no puede ni debe decirse, lo indecible, es aquello que no tiene entidad. Es la ilusión de la ausencia de aquello que no entra en el registro de decibilidad. Si no se lo nombra, no tiene *tópos*; sólo el del horror, que no es poco, claro está.

Hay un rasgo propio de la monstruosidad que aparece en estas criaturas: la desmesura, la *hýbris* que caracteriza al monstruo. El monstruo es un ser transido por el exceso, la desmesura, en tanto ruptura de la medida. Repasemos sus anatomías. Gerión tiene tres cuerpos yuxtapuestos, Cerbero posee cincuenta cabezas, Tifón, cien cabezas de serpiente que salen de sus hombros y la Quimera ostenta tres cabezas. Cualquier medida estalla en un número desmesurado, que rompe cualquier orden. Aparece, pues, la a-cosmicidad que atraviesa al monstruo.

La descendencia continúa el mismo registro que se viene consolidando en el *tópos* de lo monstruoso. La Hidra, aniquilada por Heracles, “parió a la terrible, enorme, ágil y violenta Quimera, que exhala indómito fuego. Tres eran sus cabezas: una de león de encendidos ojos, otra de cabra y la tercera de serpiente, de violento dragón” (*Teogonía*, 320-323).

## 6. La espacialidad en *Teogonía*. Las marcas del linaje

A continuación nos proponemos abordar la noción de espacio en el relato hesiódico a la luz del marco precedente. Nos centraremos en él, sabiendo que es un tópico entre otros apto para ensayar el esquema propuesto.

Una primera aproximación etimológica al término *topos*, ya que, el trabajo se jugará en lo que llamaremos una metáfora topológica o espacial. Las acepciones devuelven una serie de niveles aparentemente heterogéneos: *lugar, sitio, puesto, país, territorio, localidad, distrito, región, espacio, condición, categoría, ocasión, posibilidad, oportunidad*. Si bien la mayoría del *corpus* se juega en la línea de la metáfora espacial, hay algo que parece solidarizar espacio y categoría. La línea de la lectura transita exactamente en esa solidaridad: cómo la espacialidad devuelve la condición, la categoría.

El inicio del canto despliega las primeras imágenes claras y positivas de una geografía asociada a figuras del mismo corte estructural: las musas y su padre, Zeus. “Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas, que habitan la ‘montaña’ grande y divina del Helicón”. Con sus pies delicados danzan en torno a una fuente de violáceos reflejos y al “altar” del muy poderoso Cronión. Después de lavar su piel suave en las aguas del Permeso, en la fuente del Caballo o en el “divino Olmeo”, forman bellos y deliciosos coros en la “cumbre del Helicón” y se cimbrean vivamente “sobre sus pies” (*Teogonía*, 1-9). Al pie del monte Helicón, en el valle de las Musas, se halla Pieria, lugar de nacimiento de las bienhabladas hijas de Zeus, quienes nacieron de su unión con *Mnemosýne*, la señora de las colinas de Eleutera. Se trata de una cadena montañosa de Beocia, a lo largo del golfo de Corinto y representa su cima más alta. Dos nuevas referencias espaciales completan el cuadro: el Permeso, río de Beocia, que nace en el monte Helicón y que se junta con el Olmeo, otro pequeño río de la misma región. Finalmente la citada fuente en la cima del Helicón, la “fuente del caballo”, presumiblemente nacida de una coza de caballo Pegaso.<sup>13</sup> El espacio empieza a delinear una región superior, elevada, que reconoce una montaña dominante, el Helicón, que retorna en el verso 24 como divino, precisamente cuando Hesíodo da cuenta de su iniciación poética, mientras apacentaba sus ovejas, “al pie del divino Helicón”.

<sup>13</sup> Seguiremos en la especificidad de las referencias geográficas el magnífico aporte al respecto de la doctora Lucía Liñares en Hesíodo. *Teogonía; Trabajos y Días*. Edición bilingüe, con introducción, traducción y notas de L. Liñares. Buenos Aires: Losada, 2006.

Para comprender este plano espacial superior, un “arriba” que va a tensionarse con un “abajo” como plano subterráneo, debemos situarnos en Gea, la sede siempre segura y firme, el suelo del mundo como afirma Vernant. Tal como advierte Hesíodo: “En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, ‘sede siempre segura’ de todos los Inmortales que habitan la ‘nevada cumbre del Olimpo’. [En el ‘fondo de la tierra’ de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro.]” (*Teogonía*, 116-120).

Estos versos marcan precisamente el marco de la espacialidad que venimos rastreando. La nevada cumbre del Olimpo constituye la extensión-prolongación de Tierra hacia el plano superior. Gea se prolonga en las montañas, abriendo hacia arriba el plano visible. Pero Gea también se extiende hacia el plano contrario, hacia abajo, hacia el espacio otro, hacia el *tópos* subterráneo e invisible en forma de Tártaro, mundo abismal, que devuelve la cara de Gea hacia lo inferior.

La evocación homérica es también expresa en torno a la vastedad de Tierra; basta remitirnos a las palabras de Hera en el canto XIV de *Ilíada*, respondiendo a Afrodita: “Pues voy a los confines de la feraz tierra a ver a Océano, progenie de los dioses, y a la madre Tetis, que en sus moradas me criaron y me mimaron, acogiéndome de manos de Rea cuando Zeus, de ancha voz, instaló a Crono bajo la tierra y bajo el proceloso mar”.<sup>14</sup>

La vastedad de Tierra también queda atestiguada en la imagen que Hesíodo elige para dar cuenta de la distancia que separa al Cielo de la Tierra, idéntica a la distancia que separa a ésta del tenebroso Tártaro, sobre el cual se alzan las raíces de la Tierra y el mar inmenso.

Gea representa el suelo del mundo que, a su vez, se extiende hacia arriba, en forma de montañas y desciende hacia lo subterráneo, siendo, en última instancia, el mismo y propio Caos el que se halla por debajo de Gea, reactualizando la misma tenebrosa negritud, ahora subterránea.

Tierra aparece pues como una figura dual, ambigua. Ella misma es nítida y visible, así como todo lo que sobre ella se instala, pero también es oscura en sus profundidades y se asemeja a Caos. Fondo paradójal que constituye por otra parte, una constante en el marco de la divinidad.

---

<sup>14</sup> Cf. Homero, *Ilíada* XIV, v. 200-204.



Recordemos lo que hemos dicho del Tártaro: morada de los dioses vencidos y de los muertos. Un primer espacio se recorta para albergar la otredad, aquellos seres emparentados con la derrota o la muerte que aparecerán a su turno en la presente propuesta. Como contrapunto de esta tipo de “mansiones subterráneas” se alzan las “mansiones olímpicas” como *tópos* diáfano de los dioses.

## 7. Conclusiones

El proyecto de la presente comunicación consistió en efectuar una lectura de la relación entre monstruosidad y espacialidad en el marco de la *Teogonía* hesiódica. No obstante, no se trata de un intento lineal de abordar dicha relación inscrita en el relato mítico, sino, de un intento más ambicioso de pensarla a la luz de un proyecto de lectura que ponga de relieve la existencia de dos linajes al interior del mito; lectura que involucra tanto a la “monstruosidad” como a la “especialidad” como dos de las tantas variables que pueden quedar subsumidas a la luz del marco interpretativo.

Existen, en la mitología griega en particular, y en la cultura griega en general, dos campos simbólicos que permiten clasificar y significar a la realidad, expresados en la figura mitológica del linaje: lo nocturno y negativo, y lo luminoso y positivo.

Para ello nos instalamos frente al universo mítico para ver en él un modo de discurso tendiente a comprender lo real; se trata, en última instancia de un posicionamiento frente a un tipo de *lógos* que no siempre tuvo el estatuto de “*lógos* explicativo”. La posibilidad de experimentar una lectura más compleja sobre el discurso mítico, como el relevamiento de los linajes anunciados, supone superar lecturas que ponen al mito en el lugar de un tipo de discurso que no ha alcanzado el registro del pensamiento racional, como estereotipo de todo modelo de pensamiento.

Desde este andamiaje, seguimos entonces el modelo interpretativo de la Escuela de Antropología Histórica de París, iniciada por Louis Gernet, que se nutre de la renovación del marxismo de la Escuela de los Anales, fundada por Bloch y Febvre, y del estructuralismo de Lévi-Strauss. Por un lado, resignificar las relaciones entre la materialidad de la vida social y las representaciones de la ideología de una manera no determinista o no economicista, permitió entender a la mitología como una variable más dentro de la configuración de las sociedades. La base material dialogaba con la espesura mítica, oxigenando las lecturas cifradas en lo económico como única variable de análisis. A su vez, el estructuralismo de Lévi-Strauss, que dominó gran parte del siglo

XX, puso definitiva y claramente a la mitología a la par de cualquier otra forma de pensamiento, retirándola de la tiranía de las metáforas aludidas. El mundo devino más racional, más claro, desde que el estructuralismo sacó a la mitología de su lugar de pensamiento imperfecto y defectuoso y le devolvió su complejidad estructural, como la de cualquier otro esquema de pensamiento.

Con respecto a los antecedentes puntuales del tema de la presente comunicación, es necesario ubicarse en los estudios de la Escuela de Antropología Histórica de París, por razones que se desprenden de lo anterior. Sólo cuando la mitología devino pensamiento racional fue posible estudiar las figuras mitológicas más oscuras y monstruosas como expresiones de un universo de sentido. Los libros de Jean Pierre Vernant y de Marcel Detienne, así como los de Nicole Loraux, para el caso de las figuras negativas femeninas, o de Ana Iriarte, son fundamentales para comprender el lugar que ocupa la tensión positivo-negativo, claro-oscuro en el concierto de las figuras que sostienen la cultura griega. El conjunto de estos helenistas realizan un análisis estructuralista de gran parte de las divinidades griegas, entendiéndolas dentro del esquema propio de dicha teoría en donde todos los elementos entran en clasificaciones más o menos rígidas.

Nos propusimos desplazar la mirada hacia el campo de la tensión Mismidad-Otredad, para abordar ciertas figuras o espacios del pensamiento mítico que constituyen la cara de lo Otro en el mundo arcaico, resultando el discurso mítico el espejo mismo de la tensión.

A medida que avanzamos en la temática, descubrimos que el campo luminoso en materia mítica constituye la geografía donde convergen diversas líneas y que, además, constituye el *tópos* fundacional para tender puentes hacia la filosofía clásica, a nuestro entender, de notorio parentesco estructural con el discurso del mito en lo que se refiere a la conservación de estereotipos que portan la claridad o la tenebrosidad en materia político-moral. Es en este marco donde la tensión aludida cobra especial significación. Tanto la constitución del sujeto moral como la constitución del sujeto político en la Grecia clásica parecen responder a ciertos antecedentes míticos que deben ser leídos en el marco de la tensión aludida (luminosidad-positividad, oscuridad-negatividad). Ciertas figuras, como Apolo, Zeus, y otros habitantes de la arquitectura olímpica, parecen encarnar los valores de lo Mismo, de lo Positivo, de lo Luminoso, de la Soberanía.

Pero, sabemos la lección antropológica, esta Mismidad-Luminosidad, siempre se autoafirma en un movimiento especular registrándose como imagen invertida en el *topos* de lo Otro-Oscuridad. En ese marco, figuras como las que a partir de Noche, representan su linaje nocturno, y otras divinidades de sesgo negativizado parecen representar el otro polo de la tensión; de allí nuestra inquietud de problematizar las figuras de lo Otro-Oscuro, como contrapartida de las figuras de lo Mismo-Luminoso.

Luego de indagar las figuras monstruosas como plasmación del linaje nocturno, incluimos la “categoría del espacio” como núcleo de indagación; el espacio se erige como figura de apropiación para desplegar el marco teórico propuesto, como superficie sobre la que podemos hacer pie para avanzar en el proyecto planteado.

Si pensamos en el vasto huerto de las figuras monstruosas o en la abundante cartografía de ambos signos, presentes en Homero y en Hesíodo, emparentadas con el linaje nocturno y con el concepto de *hýbris*, la noción de medida y de límite, familiar al pensamiento ético-filosófico, parece tener su propia prehistoria, donde el *topos* mítico ofrece huellas singulares.

En este marco, ¿Qué relaciones hay entre la Oscuridad-negatividad y la falta de medida? ¿En qué sentido el linaje negativo constituye un cierto modelo de *hýbris*, y con ello un contramodelo de la noción de medida, solidaria a la idea de *sophrosýne* y del linaje positivo? ¿Cómo juega la variable espacial al interior de la lógica de linajes?

¿Cuál es el *páthos* que supone la presencia de lo Otro como linaje negativo y cuál su espacialización, tanto ontológica como material? ¿En qué sentido hay algo del orden del horror en esas figuras-espacios nocturnos?

La identificación y la re-construcción de estos dos linajes permite realizar una nueva clasificación del conjunto del edificio de la mitología griega. Los dos linajes no sólo dan cuenta de una genealogía explícitamente narrada en la mitología, sino que definen dos *tópos* simbólicos. De esta forma, la reconstrucción de cada uno de estos dos *tópoi* simbólicos permite identificar y reconocer, de manera original, dos valoraciones, dos ideales presentes en la cultura griega. No se trata, pues, simplemente, de una descripción de dioses o lugares, sino de la definición del *eídos* positivo y del *eídos* negativo de los griegos. La mitología sería la primera en recortar estos dos *tópoi* y poblarlos de una multiplicidad de potencias y figuras divinas que realizan una primera definición de esas dos valoraciones opuestas de la vida espiritual helena.

**Referencias**

BERMEJO BARRERA, J. C.; GONZÁLEZ GARCÍA, F. J.; REBOREDO MORILLO, S. *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid: Akal, 1996.

COLOMBANI, M. C. *Hesíodo. Una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

\_\_\_\_\_. *Foucault y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

COMFORD, F. M. *From religion to philosophy*. New York: Harper Torchbook, 1957.

DETIENNE, M. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus, 1986.

DODDS, E. R. *The Greeks and the irrational*. Berkeley: University of California Press, 1964.

FOUCAULT, M. *La vida de los hombres infames*. Madrid: La Piqueta, 1990.

\_\_\_\_\_. *Los anormales*. Buenos Aires: F.C.E., 2001.

\_\_\_\_\_. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1984.

\_\_\_\_\_. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968.

GARRETA, M.; BELLELI, C. *La trama cultural. Textos de antropología*. Buenos Aires: Caligraf, 1999.

GERNET, L. *Antropología de la Grecia antigua*. Madrid: Taurus, 1981.

HESÍODO. *Teogonía; Trabajos y Días*. Edición bilingüe con introducción, traducción y notas de L. Liñares. Losada: Buenos Aires, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teogonía; Trabajos y días; Escudo*. Barcelona: Editorial Planeta De Agostini, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teogonía; Trabajos y Días; Escudo; Certamen*. Madrid: Alianza, 1996.

HOMERO. *Ilíada*. Madrid: Gredos, 2000.

NILSSON, M. P. *Historia de la religiosidad griega*. Madrid: Gredos, 1969.

VERNANT, J.-P. *La muerte en los ojos*. Gedisa, 1983.

\_\_\_\_\_. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 2001.

\_\_\_\_\_. *Mito y religión en la Grecia antigua* Barcelona: Ariel, 2001.

\_\_\_\_\_. *Érase una vez...El universo, los dioses, los hombres*. Buenos Aires: F.C.E., 2000.

nuntius antiquus

## O “equilíbrio dinâmico” de Sólon: um breve ensaio

Carlos Eduardo de Souza Lima Gomes  
FALE-UFMG  
carlooseduardogomes@gmail.com

### ABSTRACT

In the present work we intend to scrutinize some of Solon’s compositions following one of his key questions: justice. Since it is a wide theme on his compositions, we focused our analysis on what we call “dynamical balance”. To fulfill our goal on this essay, we present some of the author’s biographical data and also what we can set as static and dynamical on his thought. At the end of our path, concealing all the information gathered, we try to outline the dynamicity of balance for Solon.

KEYWORDS: Solon; justice; archaic Greece; ancient Greek politics; “dynamical balance”.

Buscamos no presente artigo contemplar um ponto central das composições de Sólon: a questão da justiça. Por se tratar de um tema amplo e fulcral nos versos deste autor, ateremos nossa reflexão acerca daquilo que chamamos de “equilíbrio dinâmico”, pensado pelo poeta. Para levar a cabo tal objetivo, num primeiro momento nós o apresentaremos, através dos dados biográficos que nos chegam; em seguida buscaremos, pautados pelos textos solonianos, o que seria estático ou dinâmico em sua visão cosmogônica; e, à guisa de conclusão, intentaremos esboçar o que seria, para o autor, a dinamicidade do equilíbrio, conciliando as informações coletadas ao longo do percurso.

### 1. Sólon, o ateniense

Dentre várias personalidades da Antiguidade, esta é uma das poucas a respeito das quais se podem apontar com alguma precisão vários dos seus dados biográficos; sobretudo devido ao fato de que muitas das dúvidas o próprio autor sana em seus versos. A própria origem do poeta nos é assim confirmada, conforme podemos verificar no seguinte excerto: “Antes fosse eu, pois, de Folegandros ou de Sícinos, / e a pátria ateniense pela deles trocasse (...)”<sup>1</sup>

Sabendo a origem ateniense de Sólon, devemos traçar suas origens sociais. Ao que nos consta, este é oriundo de família nobre, pois, conforme nos afirma Delfim Leão:

---

<sup>1</sup> Cf. Sólon, F 2 W. Todos os fragmentos citados no presente trabalho são retirados de: Leão, D. F. *Sólon: ética e política*. Lisboa: Gulbenkian, 2001. As traduções apresentadas são também retiradas deste mesmo trabalho.

(...) o mais sensato será efectivamente admitir que Sólon fazia parte da oligarquia aristocrática dominante, uma vez que ocupou o cargo de arconte, numa época em que essa magistratura estava dependente do nascimento e das posses.<sup>2</sup>

Continuando a biografia, temos que esse per fez uma série de viagens durante a juventude, quando teve a oportunidade de entrar em contato com diversas leituras de mundo, das mais diversas partes do Mundo grego<sup>3</sup> e de fora dele. Isso é algo de grande monta a ser considerado quando pensamos no carácter diferenciado da visão soloniana no exercício de sua função legisladora, que certamente foi influenciada por esse conhecimento prévio de outras formas de pensar. Seguindo-se às viagens, temos o episódio da batalha por Salamina, valiosíssimo para o desenvolvimento econômico da Atenas de antanho e na ascensão do político Sólon na virada do século VII e VI a.C.<sup>4</sup> É em momento imediatamente posterior que Sólon chega ao arcontado.

Temos, portanto, que, “Em meados da primeira década do séc. VI, Sólon congregava em si determinado número de características que faziam dele candidato natural à liderança política”.<sup>5</sup> Essas características, arroladas rapidamente a partir da descrição apontada por Delfim Leão, seriam: nobreza, conhecimento da diversidade cultural, senso prático e a percepção da necessidade de se adaptar a legislação à realidade configurada. Sua ascensão após a batalha por Salamina e o seu destaque enquanto mediador em um episódio ligado a Delfos<sup>6</sup> vêm somente adornar ainda mais seu *curriculum*. É desta forma que ele chega, em 594/ 593<sup>7</sup> ao arcontado em Atenas. A datação do nascimento do arconte é pautada pelo período de sua função política, pois se sabe que ele a exerceu com idade aproximada de quarenta anos. O que nos leva a colocar seu nascimento entre os anos de 635/ 630. Sua morte é consensualmente admitida entre 561/ 560, corroborando a ideia de que este teria falecido com idade

<sup>2</sup> Cf. Leão, D. F. *Sólon: ética e política*. Lisboa: Gulbenkian, 2001, p. 241.

<sup>3</sup> A expressão problemática utilizada, ou seja, Mundo grego, não quer implicar nenhuma referência a uma unidade que porventura teria existido entre esse ambiente multicultural que caracterizou a Grécia antiga. É antes uma comodidade que só a generalização permite, ao abarcar em um só termo todas as cidades que partilham da estrutura mínima da língua grega, tal como o elemento presente na oposição grego/ bárbaro. Contudo, sabemos da dificuldade e fragilidade dessa expressão, cabendo, portanto, a presente ressalva.

<sup>4</sup> Todas as datas, deste ponto em diante, deverão ser entendidas como a.C. (salvo indicações contrárias).

<sup>5</sup> Cf. Leão, *op. cit.*, p. 268 (nota 2).

<sup>6</sup> Não detalharemos os pormenores do evento que em linhas gerais pode ser resumido como o reforço da preponderância do oráculo de Delfos no panorama religioso e político da época através de uma negociação que perpassou a Liga Anfitiônica, uma espécie de aliança militar que então existia.

<sup>7</sup> As poucas divergências a respeito da data do arcontado de Sólon não cabem ser expostas aqui dado o curto espaço do ensaio e não alterariam em nada o carácter informativo dos dados apresentados. Contudo, a alternativa ao arcontado em 594/ 593 é 592/ 591 – e uma terceira alternativa, menos acreditada, para 573/ 572 – o que não altera de forma significativa a exposição geral.

bastante avançada, próxima dos oitenta anos. Normalmente se a apresenta como ocorrida no exterior, e suas cinzas teriam sido dispersas por Salamina, localidade que marcou a vida deste ateniense.

Foi na primeira década do século VI que Sólon efetua as reformas legislativas que conferiram algum equilíbrio às tensões existentes em Atenas. Essas tensões se davam, *grosso modo*, pelo choque dos interesses da aristocracia detentora do poder e da camada mais baixa da população, que se encontrava cada vez mais oprimida, dado o fato de a escravidão por dívidas ser instrumento válido na legislação ateniense. Esse equilíbrio é, sem dúvida, elemento assaz importante na reforma soloniana. Antes de o alcançarmos, procuremos perceber de que forma o poeta apresenta o que é estático e o que é dinâmico em sua composição.

## 2. O estático e o dinâmico nas composições solonianas

Sólon não apresenta em seus versos as palavras estático e dinâmico propriamente ditas. Porém, estas podem ser colhidas como concepções pertinentes ao seu pensamento, sobretudo, ligadas à mutabilidade e a imutabilidade das coisas. Para granjear respaldo à afirmativa, busquemos agora quais seriam os limites dessa imutabilidade.

O caráter imutável para o legislador está associado aos limites do divino, como é comum para o pensamento do período. Já em Hesíodo (meados do século VII) o panteão grego estava assim configurado. Ainda que seja possível argumentar que há a disputa dinâmica pelo poder na *Teogonia* de Hesíodo,<sup>8</sup> com a sucessão entre Urano, Cronos e Zeus, esse último instaura a permanência ao eliminar a figura que o sucederia ao gerar, de si mesmo, Atena.<sup>9</sup> O próprio elemento simbólico de Zeus ter suplantado o tempo (Cronos) é fator que ratifica a hipótese de que o domínio dos deuses é perene.

Diversas são as passagens nas quais Sólon fortalece esse pensamento; mas três em especial são significativas quando tomadas em conjunto, pois nos fornecem um escopo, ainda que indireto, dessa permanência através da chave do pensamento:

---

<sup>8</sup> São várias as edições acessíveis da *Teogonia* de Hesíodo, sugerimos edição de Jaa Torrano por se tratar de uma boa edição em língua portuguesa amplamente divulgada (cf. Hesíodo. *Teogonia. A origem dos deuses*. Tradução e estudo por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003).

<sup>9</sup> Segundo o relato mitológico, Zeus seria sucedido pelo filho(a) que este teria com Métis (Astúcia); para evitar tal acontecimento, Zeus engole Métis e, em seguida, abre sua própria cabeça e tira de dentro dela a já totalmente constituída Atena. Esse “golpe” no devir instaura sua permanência no poder (cf. Hesíodo, *Teogonia*, 886-900).



Não é feliz nenhum dos homens, mas antes uns desventurados todos os mortais que, do alto, o sol contempla.<sup>10</sup>

É insondável e muito difícil de apreender do seu intelecto a medida, que, sozinha, de todas as coisas o fim detém<sup>11</sup>

em tudo, é o pensamento dos imortais insondável para os homens.<sup>12</sup>

Facilmente perceptível, não há referência direta à imutabilidade defendida para o domínio divino; de que forma podem ser essas passagens significativas para caracterizar essa esfera como imutável? A percepção deste aspecto se dá de forma indireta, ao concatenarmos a ideia de que aos homens, desafortunados, não é possível auspiciar o pensamento dos imortais, insondável. Esse pensamento está intimamente ligado ao “sonoro julgamento” (*sound judgement*<sup>13</sup>) por seu “epíteto” insondável. No texto original, essa ligação se faz ainda maior, pois temos para o F 16 W νοῆσαι μέτρον (medida do pensamento, em uma tradução mais literal) e para o F 17 W ἀφανῆς νόος (pensamento insondável). Ainda que de forma discreta, temos a clara referência a um elemento de estabilidade e permanência dado através desse pensamento (νόος), que é o fim de todas as coisas (F 16 W: ὁ δὲ πάντων πείρατα μῶνον ἔχει).

Uma vez configurados como senhores dessa perenidade, os deuses parecem, em vários momentos, deter a capacidade de dar ou retirar o movimento. É impossível não associar a tal pensamento um certo juízo de valor implícito; sendo o imutável, o permanente, da esfera do divino, há que se concluir que o movimento não é algo desejável, prezando-se sempre pela permanência, conforme esperamos que poderá ser confirmado adiante.

No F 4 W observamos os seguintes dizeres:

A nossa cidade, porém, jamais há-de ser destruída pelo decreto de Zeus/ e pelo arbítrio dos bem-aventurados deuses imortais,/ pois tão magnânima é a guardiã, filha de poderoso pai. (...)<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Cf. Sólon, F 14 W.

<sup>11</sup> Cf. Sólon, F 16 W.

<sup>12</sup> Cf. Sólon, F 17 W.

<sup>13</sup> Tal como estabelece Edmonds no F 16 de sua tradução em: *Greek elegy and iambus. Being the remains of all the Greek elegiac and iambic poets from Callinus to Crates, excepting the choliambic writers, with the Anacreonta*. Edited and translated by J. M. Edmonds. London/ New York: W. Heinemann/ Putman, 1931 (2 vol.).

<sup>14</sup> Cf. Sólon, F 4 W.

Na passagem acima referida, temos a presença do elemento do destino, que é, notadamente, domínio dos mortais. Não há possibilidade de destino aos imortais por alguns aspectos: como o próprio excerto assegura, o destino é fruto da vontade dos deuses e não soberano a eles; além disso, o destino traz as mudanças para bem ou para mal, mas ainda sim mudança – elemento que não está presente na permanente esfera dos Numes.

Cabe somente aos homens a alternância, a incerteza dos caminhos da vida. Exatamente por tal aspecto que esses, retomando F 14 W, consideram-se *desventurados todos os mortais que, do alto, o sol contempla*. Tal variabilidade, característica da vida dos homens, é-nos reafirmada na longa passagem sobre os dez períodos de sete anos da vida humana (F 27 W), que, pela própria divisão em períodos, indica haver remodelações dos atributos a cada etapa da caminhada. E, ao final da jornada, percebe-se que os homens estão submetidos ao destino,<sup>15</sup> limite dos deuses, tal como já explicitado.

Mas, uma vez que essa mudança os caracteriza e é dotada de um caráter negativo, há para o homem alguma esperança? Algum consolo?

Podemos crer que sim, resta algo que os acalente. O traço reconfortante mais óbvio, retirado do trabalho de Sólon é o do aprendizado (tal como ele próprio pode experimentar: sua vivência abriu possibilidades políticas a princípio não necessariamente estabelecidas por ele, como já apresentadas anteriormente). No F 18 W temos: “envelheço, sempre muitas coisas aprendendo”.<sup>16</sup> Isso é dito como algo benéfico, como se o aprendizado, e, conseqüentemente, a sabedoria fosse a face boa da moeda da velhice. Não nos esqueçamos, também, de que, embora o “conhecimento dos imortais seja insondável aos homens”, o aprendizado acaba por assegurar uma espécie de aproximação dessas duas esferas.

O outro traço que apazigua as “mazelas” da vida é o equilíbrio, traduzido na retidão das ações. Os homens seriam capazes de alcançar esse equilíbrio através de atos justos, não desmedidos. Isso pode ser captado em várias passagens, mas há uma que é preponderante nesse aspecto.

(...) Riquezas desejo possuir, mas adquiri-las injustamente/ não pretendo: sempre, a seguir, vem a justiça./ A fortuna que os deuses

<sup>15</sup> Cf. Sólon, F 27 W: (...) *Se alguém alcançar o décimo e dele preencher a medida, não será fora de sazão, se lhe chegar a hora da morte.*

<sup>16</sup> Cf. Sólon, F 18 W.

dão fica ao lado do homem,/ firme, desde os alicerces à cumeeira./  
Porém, a que os homens honram, com insolência, a ordem devida/ não  
segue, mas levada por injustas ações,/ contrafeita vem atrás e, lesta, se  
lhe junta a perdição. (...).<sup>17</sup>

Visível se faz no excerto a busca pela riqueza. Essa busca é altamente compreensível, levando-se em conta os ideais aristocráticos que vigoravam. É certo que esses, cada vez mais, eram questionados pela sociedade. Contudo, ainda tinham força suficiente para perdurar. Isso não exclui a crítica presente, que nos leva a crer: maior que a riqueza é a conduta justa do homem. Pois a verdadeira prosperidade que essa riqueza traria não é possível de ser alcançada caso o homem execute ações e julgamentos injustos; a retidão deve ser sempre a bússola que orienta o homem nessa senda.

Acreditamos ser possível inferir que esse equilíbrio almejado pelo homem é, na verdade, uma tentativa de transformar sua realidade, de algo mutável, para imutável. Ainda que saibam os homens que, de princípio, os esforços para perenizar sua esfera estão fadados ao fracasso, cabe a esses a possibilidade de tentar amenizar os vieses da vida; para Sólon, em nossa leitura, tal equilíbrio é dado de forma dinâmica.

### 3. O equilíbrio dinâmico de Sólon

Se “equilíbrio”, normalmente, remete-nos à ideia de falta de movimento e “dinâmico” à de modificação contínua, como podem estar concatenadas as duas acepções? Essa incoerência, que salta aos olhos em uma primeira leitura, é abrandada na medida em que nos aprofundamos no pensamento soloniano. Esperamos, no presente momento, já ter sido demonstrado, de maneira satisfatória, que o objetivo último do autor é esse equilíbrio, criando uma espécie de simulacro do divino na esfera dos homens. Investiguemos, agora, o que há de dinâmico nesse equilíbrio.

A dinâmica está implícita na medida em que exige do homem uma movimentação nesse sentido, ou seja, deve haver a intenção de se alcançar tal “meio-termo”. Segundo Werner Jaeger:

É evidente que Sólon pressupõe uma conexão legal de causa e efeito entre os fenômenos da natureza e estabelece expressamente uma legalidade paralela nos acontecimentos sociais, quando em outra passagem diz: A chuva e o granizo vêm das nuvens, ao relâmpago

---

<sup>17</sup> Cf. Sólon, F 13 W.

segue-se necessariamente o trovão, a cidade sucumbirá ante homens poderosos e o demos cairá nas mãos do ditador.<sup>18</sup>

O que há de inovador no pensamento de Sólon é a possibilidade de o homem interferir nessa relação de causa e consequência, não mais culpando os deuses por tudo o que lhe acontece. Ainda de acordo com Jaeger: “O conhecimento universal de uma legalidade política dos homens acarreta um dever de ação. O mundo em que Sólon vive já não deixa ao arbítrio dos deuses a extensão que lhe deixavam as crenças da Ilíada”.<sup>19</sup> Mesmo que continue, conforme visto, bastante amplo o campo de ação que os deuses – donos de amplo conhecimento e senhores do destino – detêm. Prosseguindo em sua explanação, o pensamento soloniano, para Jaeger:

Em vez de se limitar a soltar resignados lamentos sobre o destino do Homem e sua inexorabilidade, como os líricos jônicos de seu tempo, que com não menos profundidade sentiram o problema da dor no mundo, Sólon dirige aos homens um apelo para ganharem consciência da responsabilidade na ação e com a sua conduta política e moral oferece um modelo deste tipo de ação, vigoroso testemunho da inesgotável força vital e da seriedade ética do caráter ático.<sup>20</sup>

Esse testemunho evocado por Jaeger teria sido protagonizado pelo próprio Sólon, em pôr sua ação no sentido de trazer o equilíbrio e, assim, furtar-se a, simplesmente, creditar os infortúnios na conta dos deuses. Comentando a respeito de sua ação como magistrado, temos no F 5 o legislador que diz:

Ao povo dei então tal distinção, tanta quanto suficiente, honra não tomando e não acrescentando; aos que detinham poder e riquezas, admiráveis, à eles nada vexatório impus: pois de pé sustive forte escudo sobre ambos lados, a vitória não permitindo a nenhum de forma injusta.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Cf. Jaeger, W. *Paideia. A formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 180. A passagem do texto soloniano citada por Jaeger é parte integrante do F 9 W, em que lemos: *Da nuvem parte a fúria da neve e do granizo/ e o trovão se gera do brilhante relâmpago;/ à conta de homens poderosos, a cidade se arruína e o povo,/ por ignorância, na servidão de um só governante caiu./ Ao que muito se exalçou fácil não sera conter,/ mais tarde; é agora que importa em tudo bem refletir.*

<sup>19</sup> Cf. Jaeger, *op. cit.*, p. 182.

<sup>20</sup> Cf. Jaeger, *op. cit.*, p. 182.

<sup>21</sup> Cf. Sólon, F 5 W: *Ao povo, portanto, concede privilégio bastante/ e honra não lhe retirei nem acrescentei;/ aos que detinham a força e as riquezas granjeavam respeito,/ também a esses garanti que nenhuma afronta sofressem./ De pé, lancei um escudo sobre ambos:/ vencer com injustiça, não o permiti, a nenhum deles.*

É, portanto, baseados nesses aspectos que sugerimos ser Sólon defensor de um “equilíbrio dinâmico” para a solução das intempéries que acontecem ou são ocasionadas aos homens no correr de suas vidas. É a dinamicidade da ação e a aparente “estaticidade” do equilíbrio que constituem o par da difícil concatenação pretendida pelo autor em questão. E ele sabe da dificuldade de sua tarefa: “em questões importantes, a todos agradar é difícil”.<sup>22</sup> Mas, pela repercussão de suas ações, acreditamos ter sido ele recompensado pela boa reputação alcançada e pelo reconhecimento da inovação de seu pensamento no panorama de outrora. De forma sintética, podemos pensar que o sistema de “equilíbrio dinâmico” obtido do pensamento soloniano assemelha-se – para tomar uma metáfora da física de, cujo campo foram apreendidos os termos estático e dinâmico – a um sistema fechado, no qual pode haver interações internas, pequenas modificações, sendo que, ao final, a resultante de suas forças deve sempre ser nula. É uma forma de equilíbrio arriscada, mas capaz de conter, em sua miríade de possibilidades, os diversos aspectos da vida humana e das metamorfoses naturais do pensamento no correr dos anos de uma sociedade. Esperamos, ainda, que as trilhas panoramicamente atravessadas no espaço deste ensaio possam permitir novos aportes e posteriores desenvolvimentos, a fim de que compreendamos melhor o pensamento desse importante pensador político da Atenas arcaica.

## Referências

BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CORVISIER, J.-N. *Les grecs à la période archaïque (milieu du IX<sup>e</sup> siècle à 478 av. J.-C.)*. Paris: Ellipses, 1996.

*Greek elegy and iambus. Being the remains of all the Greek elegiac and iambic poets from Callinus to Crates, excepting the choliambic writers, with the Anacreonta*. Edited and translated by J. M. Edmonds. London/ New York: W. Heinemann/ Putman, 1931 (2 vol.).

---

<sup>22</sup> Cf. Sólon, F 7 W.

HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Tradução e estudo por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

JAEGER, W. *Paideia. A formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEÃO, D. F. *Sólon: ética e política*. Lisboa: Gulbenkian, 2001.

MOSSÉ, C. *A Grécia arcaica de Homero a Ésquilo: séculos VIII-VI a.C.* Lisboa: Edições 70, 1989.

n u n t i u s   a n t i q u u s

**Tradução inclusiva e performativa: dossiê de um processo tradutório**

Trupersa – Trupe de tradução  
FALE-UFMG<sup>1</sup>  
trupersa.ufmg@gmail.com

## ABSTRACT

In this paper, we intend to report the process of a translation proposal, developed from translation theoretical studies applied to dramatic texts from the V century B.C theater in Athens. Among many texts that are currently available, we chose the tragedy *Persians*, by the greek author Aeschylus. In the process, which happened in a seminar of Greek language and literature, where we did the instrumental translation in class and, *a posteriori*, individually, the students gave to the translation an established format with scenic and aesthetic concerns. Each student reports in this article his/her experience and his/her focus of interest; finally, we offer a translation tested by actors and directors and presented orally in class with a relative success.

KEYWORDS: translation theories; collective translation; poetic translation; *Persians*; dramatic text; Greek; Aeschylus.

O processo coletivo de tradução dos trezentos primeiros versos da peça *Persas*, do dramaturgo grego Ésquilo, realizado em um seminário de língua e literatura grega é nosso foco de reflexão.<sup>2</sup> Procuramos harmonizar prática tradutória e leituras teóricas durante os quatro meses de trabalho no qual nos envolvemos em pesquisa e estudo a partir de dois princípios básicos: os efeitos de uma tradução “são imprevisíveis e potencialmente contraditórios” e “determinados por muitos fatores culturais e sociais diferentes”.<sup>3</sup> Assumimos, anuentes com Venuti, que a tradução alcançada pode destoar de alguns cânones eruditos; nesse caso, é bem provável que ela sofra repressão e até rejeição. Entretanto, se “cada tradução é tão única quanto o poema original”<sup>4</sup> e, além disso, se ela é “uma re-escritura, noutra língua, de uma leitura do texto”<sup>5</sup> o abono a uma ou outra forma gerada se dá por uma conformidade de valores. Por isso acreditamos que

---

<sup>1</sup> A Trupe de tradução Trupersa está, nesta performance escrita, assim constituída: Alexandre Magalhães - alexmagalhaesbh@gmail.com; Andréia Garavello - andreia.garavello@terra.com.br; Antônio Otávio Moura - aopmoura@dap.ufmg.br; Davi Robertson Baptista - a.englishclasses@gmail.com; Douglas Silva - douglas.two@gmail.com; Emerson Amaral - emersonamaral@gmail.com; Vanessa Ribeiro Brandão - va17@hotmail.com; o presente artigo foi orientado e dirigido por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - virginiarb@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Apresentamos aqui uma metodologia de tradução que vem, paulatinamente, se desenvolvendo na Faculdade de Letras da UFMG. O trabalho teve início em 2006 com duas atrizes, leitoras de grego antigo, e um diretor de teatro sob a coordenação da professora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. A meta foi a tradução do prólogo de *Eumênides*, de Ésquilo. Os resultados da pesquisa foram divulgados na revista *Cadernos de tradução*, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, disponíveis em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/1005/775>.

<sup>3</sup> Cf. Venuti, L. *Escândalos da tradução. Por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 2002, p. 91.

<sup>4</sup> Cf. Laranjeira, M. *Poética da tradução. Do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 39.

a experiência da tradução coletiva é válida no sentido de que representa várias leituras e, ao mesmo tempo, uma única. Não obstante as adversidades, demos início à nossa tarefa simplesmente pelo desejo de ver o texto grego encenado.

O primeiro impasse foi a escolha da edição a ser traduzida. Comparamos duas: a de Herbert Weir Smyth, Cambridge, 1926 – que pode ser encontrada em enciclopédias digitais, como *Wikipédia* e *Perseus digital library* –, e a de Gilbert Murray, de 1955, autorizada por Oxford e que pode ser encontrada no arquivo público *Thesaurus linguae Graecae*. Conferimos verso a verso as duas edições e percebemos que ambas são muito semelhantes. Assim, optamos pela edição de Smyth, por ser uma edição pertencente ao domínio público, o que nos isenta dos direitos autorais, e por guardar um nível de qualidade altamente satisfatório.

Também buscamos alguns dos melhores tradutores e teóricos antes de começar. Vimos que, de acordo com Max Bense, via Haroldo de Campos<sup>6</sup> existem diversas informações num texto: a estética, a semântica e a documentária. Segundo esses autores, o texto traduzido poderia possuir uma dessas três informações ou, em casos mais bem-sucedidos, mais de uma, em camadas diferentes. Na prática, portanto, traduzir seria uma atividade capaz de recuperar somente parte da informação e, para a tristeza geral, como tem sido regular acontecer, a principal perda nessa atividade ameaça ser aquela que se refere à estética do texto, que é, a um só tempo, delicada e arredia. Logo, não cabe ao tradutor “conseguir dizer” aquilo que o autor “quis dizer”, mas escolher e, na escolha, realizar (indicar e sugerir) algo semelhante àquilo que o autor fez.<sup>7</sup> Ou, revisitando Jorge Luís Borges:

Tivesse o poeta dito isso literalmente, teria sido bem menos eficaz. Porque, no meu entender, qualquer coisa sugerida é bem mais eficaz do que qualquer coisa apreçoada... Mas quando algo é simplesmente dito ou – melhor ainda – insinuado, há uma espécie de hospitalidade em nossa imaginação. Estamos dispostos a aceitá-lo.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Cf. Laranjeira, *op. cit.*, p. 30.

<sup>6</sup> Cf. de Campos, H. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 32.

<sup>7</sup> Cf. Laranjeira, *op. cit.*, p. 30.

<sup>8</sup> Cf. Borges, J.-L. A metáfora. In: Mihailescu, C.-A. (org.). *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 40.



Transmitir, além das informações que se julgam mais importantes, a informação estética de um texto para um outro em uma língua muito diferente – como é o caso, do português para o grego – seria uma tarefa destinada apenas aos poetas? Há diferenças não só na língua (pela tonicidade, ritmo e métrica baseada em sílabas breves e longas), mas também em determinados padrões espaciais e temporais. O que nos resta, a nós que não estamos no patamar de Ésquilo? A contrapelo dos grandes estudiosos mencionados e correndo o risco prenunciado por Venuti, ousamos não acreditar completamente em tal preceito – a perda da informação estética – no projeto alentado. Postulamos que o texto traduzido proporciona elementos para a transmissão de informações estéticas outras, porque, apesar das diferenças e do trabalho de criação pessoal, o estético se transmite, ao menos em poesia, via meios pré-estabelecidos (ou por quebras de padrões) que acabam por funcionar de modos variados, mas correspondentes.

Ezra Pound, em seu *ABC of Reading*,<sup>9</sup> afirmou que, dentre as línguas que conhecia, a que mais lhe parecia possuir capacidade melopáica, a saber, meios para a utilização da sonoridade natural das palavras com um fim estético, era a grega. De Homero (Pound afirma: “eu nunca li meia página de Homero sem encontrar uma invenção melódica”)<sup>10</sup> a Calímaco (e seu famoso epigrama 28, o do *kalós kalós* que é respondido pelo eco num *állos*), passando obviamente por Safo (*méte mói mélo, méte méliisa*), toda a poesia helênica utiliza o som como ferramenta básica na construção poética, a começar pela riqueza métrica (ritmo também é som), caráter dessa poesia desde seus primórdios.

E Ésquilo, poeta em todos os sentidos, não poderia ser diferente. Suas tragédias têm como preocupação constante a sonoridade, que reflete, explícita ou sutilmente, informações que escapam da puramente semântica:

A poesia supera e suplanta o indizível por sua capacidade intrínseca de gerar sentidos não-referenciais, afastando-se da mimese em benefício da semiose, rompendo a linguagem técnica através do processo de significância. Já que a poesia é responsável, muitas vezes, por dizer o não-dito.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Cf. Pound, E. *ABC of Reading*. London: Faber & Faber, 1991, p. 43.

<sup>10</sup> Cf. Pound, *op. cit.*, p. 43: *I have never read half a page of Homer without finding melodic invention.*

<sup>11</sup> Cf. Laranjeira, *op. cit.*, p. 24.

Neste sentido, a poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos. Traduzir o poema é trabalhar a língua de chegada para se obter uma relação semelhante em nível de significantes que acarretará uma significância correlata à do poema original. De fato, em boa parte das traduções, essa informação estética sonora se perde em nome de uma tradição de leitura que sempre encarou o teatro como peça literária e que concretizou tal ideia em paráfrases tradutórias.

Some-se a isso que Ésquilo é um mestre do pitoresco. Seus personagens são criaturas coloridas, muitas delas sobrenaturais, orientais ou bárbaras e suas falas são abundantes em metáforas, provocando um agradável exercício do nosso imaginário. Tomemos, a título de exemplo, algumas metáforas que descrevem os persas e sua relação com o rei Xerxes. Elas, de forma imprecisa e quase borgiana, reportam (e enaltecem) à transformação da *pólis* grega, de antigos ideais e de deuses aristocráticos para os ideais e a força democráticos. Estão relacionadas, em geral, à vida animal e a uma crua brutalidade. O poeta toma um caminho banal, do senso comum, indicado por Aristóteles, em *História dos animais* (livro III, 488a)<sup>12</sup> e define, tal como o filósofo, os persas – homens que são – como animais gregários, porque vivem organizados em grupos, da mesma maneira que a formiga, a abelha e o grou. Espera-se, todavia, para o homem, por excelência político, desempenho melhor. Ele, que possui o *lógos*, a capacidade da linguagem, de expressar o sentimento de dor e alegria, manifestar o certo e o errado, o justo e o injusto, deve se comportar de forma distinta. Assim, Ésquilo, ao afirmar que “um jugo lançado no pescoço do mar/ o audaz príncipe da Ásia de muitos homens/ desata sobre toda a terra/ um rebanho divino” (v. 72-75) e ao comparar os guerreiros persas a um “enxame de abelhas” (v. 128), evidencia um tratamento de massa por parte do rei aos seus súditos; retoma a submissão – condenável para homens gregos

---

<sup>12</sup> Cf. Aristóteles. *História dos animais*, I. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: INCM, 2006, p. 56: *Atentemos agora nas diferenças de modo de vida e de actividade. Há animais que vivem em grupo e outros solitários, sejam eles do tipo que marcha, voa ou nada; outros ainda adoptam qualquer um destes dois modos de vida. Entre os que vivem em grupo como entre os solitários, uns têm instinto gregário, outros individualista. Das aves que vivem em grupo podemos referir a família dos pombos, o grou e o cisne (as rapinas nunca são gregárias); entre os que nadam, muitas espécies de peixes, por exemplo os chamados migradores, os atuns, as sereias e os bonitos. O homem pertence aos dois tipos. O instinto social é próprio dos seres que se mobilizam todos para uma actividade comum, o que nem sempre acontece com os gregários. Estão neste caso o homem, a abelha, a vespa, a formiga e o grou. De entre eles há os que obedecem a um chefe, como os grou e as abelhas; há também os que, como as formigas e milhares de outros seres, não têm chefe. Quer os animais gregários como os que levam uma vida solitária ou são sedentários ou se deslocam.*

– de meros animais em absoluta subserviência à tirania de um soberano ambicioso e arrogante; e enaltece o sistema democrático, a liberdade e identidade helênica, o solo e as próprias raízes do passado, bem como, no âmbito do sagrado, os próprios deuses ao invés da divinização de um rei-comandante. Nesse sentido, traduzir *Os Persas* de Ésquilo levando em consideração o que tantos desconsideram, como as funcionalidades sonora, metafórica e teatral, foi um desafio considerável, sobretudo porque o fazíamos de forma coletiva (e intencionalmente democrática, nos moldes helênicos).

Retomando, um teatro como o grego, conhecido há séculos e tradicionalmente traduzido como “literatura” dramática, carrega, já de antemão, o peso dessa característica que estabelece para ele um padrão de tradução, a nosso ver, diverso em sua intenção essencial dos dramaturgos áticos.

Começemos pelo campo do enunciado oral, que deve funcionar publicamente para ser *visto*.<sup>13</sup> Anular a fineza sonora é criminoso. Como simplesmente ignorar o grito poético da seguinte fala do coro?

Χορός  
† ἀνὶ ἄνια κακὰ †  
νεόκοτα καὶ δαί' αἰαί,  
διαίνεσθε, Πέρσαι,  
τόδ' ἄχος κλύοντες.  
(v. 256-259)

CORO  
ἀνὶ ἄνια κακὰ  
neókota kaí daí': Aiai,  
diáínesthe, Pérsai,  
tód' ákhos klýontes.

Seria impossível reproduzir tal passagem graças às barreiras linguísticas já afirmadas por Bense. A complexidade da tradução poética intimida o tradutor. No caso, o problema se relaciona ao significado além dos signos linguísticos. Mas permanecer nesse ponto seria simplesmente desistir de traduzir qualquer texto que nos fosse apresentado e mais, desacreditar até mesmo daquelas traduções que consideramos de qualidade; a grande peleja foi tentar recuperar o máximo possível da informação buscando atingir o nível de geração interna dos sentidos.<sup>14</sup>

Na parte citada, o texto, em forma e conteúdo, é uma coisa só; por conseguinte, trata-se de uma fala *completamente poética*: um lamento. O poeta faz uma escolha sintático-sonora que simula um choro derramado, aberto em vogais claras e consoantes

<sup>13</sup> Trata-se mesmo de *ver* as palavras, de assistir ao som como um espetáculo que tem som, matéria, cor e brilho próprios.

<sup>14</sup> Cf. Laranjeira, *op. cit.*, p. 12.

oclusivas guturais e dentais que geram um efeito soluçante. É impossível não desejar manter essa beleza numa tentativa de reprodução dessa construção em vernáculo. Optamos pelo colorido oposto, o fechamento da vogal e o vibrato de “erres” misturados a oclusivas dentais e labiais:

Horror! Horror! Notícia de dor  
e terror! Ô! Ô!  
Ao choro, povo persa,  
pelo anúncio avassalador.

A sonoridade não é a mesma, mas tentou-se recuperar não somente a propriedade fonética de cada palavra, mas inseri-la dentro de um contexto teatral. A nova possibilidade que a reprodução de um lamento daria à cena ganha o fluxo de um derramamento plangente pela consoante vibrante, velar, sonora “r”, pela fricativa palatal surda “ch”, pela vogal “o” tônica e oral privilegiada, que tem valor interjetivo para exprimir a emoção de um queixume. Se a cena malogra quanto à exibição espantosa de um choro, tentaremos recuperá-la em outros trechos mais favoráveis; está registrado na concepção criadora da equipe que “os persas deverão ser espalhafatosos na elocução de seu lamento, sempre que possível” e, se a tradução trai o texto original, no que diz respeito a um comportamento não-verbal de lamento, ela recupera os aspectos mencionados, os quais julgamos análogos à estética da perda pranteada.

Tudo isso foi perseguido porque, insistimos, as peças a que nos referimos não eram escritas para leitura em público pelos atores, ou, silenciosamente, por solitários. Ésquilo, Sófocles e Eurípides programavam para seus textos um espetáculo com toda a semiótica teatral que fosse necessária, de modo que o texto corporificado pudesse ser visto, ouvido e experienciado em um espaço específico onde compareciam milhares de pessoas, artistas sofisticados, religiosos e gente comum. Este fato histórico, de suma importância, não deveria jamais ser ignorado no ato da tradução.

O que, infelizmente, acontece quando “lemos” traduções literárias de teatro grego? Sem dúvida, algumas traduções são belíssimas, no entanto elas próprias fornecem argumentos para diretores, encenadores e atores se permitirem, sem pejo, inúmeras “adaptações e mutilações” desses textos para a cena. Com razão argumenta-se: “o teatro grego não pode ser encenado ou entendido, o texto é pesado, pouco dramático e inadequado para um público intelectualmente despreparado”. Esbarramos, antes de

qualquer coisa, no propósito dessas traduções, feitas por acadêmicos, objetivando, quase exclusivamente, os leitores da própria academia. Esse tipo de tradução é a que predomina no Brasil. Para exemplificar, analisaremos, a seguir, dois tipos de tradução propostos por Venuti, apontando-os nas duas traduções brasileiras mais famosas de *Persas* e mostrando o que de útil pôde ser retomado daqueles e qual é nossa proposta. Focalizaremos dois tipos de tradução: aquela que se pauta pela precisão linguística e a que busca, acima de tudo, o efeito estético literário.

### 1. A tradução filológica:

Quando a tradução não é simplesmente ignorada, é provável que seja reduzida por completo à precisão linguística, especialmente pelos acadêmicos de língua estrangeira que reprimem o resíduo doméstico que qualquer tradução libera, e assim recusam-se a considerá-la como transmissora de valores literários na cultura-alvo.<sup>15</sup>

Ainda assim, esse tipo de tradução erudita – que não exclui também uma preocupação estética razoável – é vantajosa e útil por sua fidelidade ao texto original. Ela ensina, esclarece e interpreta o pensamento antigo. Ela guarda uma beleza grave e requintada; deixa a desejar, contudo, por não ser bem compreendida pelo público não-acadêmico, o brasileiro comum.

### 2. A tradução de efeito literário beletrística:

Quando os textos do cânone acadêmico das literaturas estrangeiras são traduzidos por não-especialistas os acadêmicos das línguas cerram fileiras e assumem uma atitude de não-se-meta-no-meu-caminho. Eles corrigem erros e imprecisões em conformidade com padrões e interpretações eruditos, excluindo outras leituras possíveis do texto estrangeiro e outros públicos possíveis: por exemplo, as traduções beletrísticas que podem negligenciar a precisão em favor do efeito literário de forma a alcançar um público-leitor comum com valores diferentes.<sup>16</sup>

Sem dúvida, a vantagem dessa tradução é a possibilidade de alcançar um público não-acadêmico, mas, algumas vezes, suprime versos quase inteiros e, outras vezes,

---

<sup>15</sup> Cf. Venuti, *op. cit.*, p. 67.

<sup>16</sup> Cf. Venuti, *op. cit.*, p. 68-69.

acrescenta diversas palavras não existentes no texto original, ocasionando, geralmente, uma tradução bem mais extensa que o texto original. Outro problema deste tipo de tradução é que tendem a ser literárias, não-teatrais e, muitas vezes, como afirmamos, esses textos são utilizados por diretores que inserem e retiram versos visando à encenação de um texto que “julgam” ser literário. Parece, todavia, que há algo perverso e um pouco cômico neste processo, uma vez que o teatro grego é transformado em literatura e esta é, por sua vez, transformada em teatro. Não é difícil perceber que é grande a distância entre a peça escrita em grego para ser encenada e a peça adaptada a partir de uma tradução de cunho literário. Podemos dizer que o teatro grego encenado hoje é praticamente tradução de uma tradução, ou simulacro de um simulacro.

Considerando-se o que até aqui foi dito, buscamos conciliar os tipos de tradução mencionados com o fator teatral de *Persas* em nossa tradução. Assim, levamos em conta três fatores: o público-alvo (expectadores de todos os gêneros e nível de escolaridade), a precisão linguística, o efeito teatral (já que não estamos trabalhando com um texto puramente literário, mas também performático).

O principal deles é exatamente o menos observado nos que privilegiam a precisão linguística: pessoas não-eruditas devem ser capazes de entender a história sem que precisem recorrer ao dicionário, pois estarão em um espetáculo teatral. Com isso em mente, preferimos termos mais familiares em português, conforme mostrado abaixo:

	Trupersa	Jaa Torrano:
ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ καὶ πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπείται θυμὸς ἔσωθεν. v. 8-11	Mas, quanto ao regresso do rei e ao mui dourado exército, inda agora o peito, profeta de desgraças, tanto me agita no íntimo.	Ao pensar no regresso do rei e do multiáureo exército, já um maligno pressago ímpeto sobressalta íntimo
πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη βασίλειος στρατὸς εἰς ἀν- τίπορον γείτονα χώραν, v. 65-67	Atravessou... assolador de cidades, o real exército, pela porta oposta na terra vizinha	O turrífrago exército do rei  já transpôs a fronteira terra vizinha

A tradução de Torrano é louvável e exata por fazer a correspondência de um por um (a cada termo grego um termo em português), como, por exemplo: πολυχρύσου por multiáureo, e περσέπτολις por turrífrago. Vê-se nela a precisão e concisão gregas,

porém ele utiliza termos eruditos e pouco acessíveis a um público espectador mediano. A correção, a adequação lexical, a manutenção da ordem das palavras, considerando-se o entendimento do que não tinha correspondentes no português, foram bastante bem-sucedidos, entretanto sua leitura, à primeira vista, para público desavisado, não é eficaz.

Passemos a um outro trecho:

	Trupersa	Mário da Gama Kury
ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμα- νόριον θεῖον ἐλαύνει διχόθεν, πεζονόμον τ' ἔκ τε θαλάσσας, ἐχυροῖσι πεποιθῶς στυφελοῖς ἐφέταις, χρυ- σογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς. v. 74-80	desata sobre toda a terra um rebanho divino em dupla via, por terra e por mar. Fortes prevalecem com severos juízes, raça da chuva dourada, divina luz.	levou por duas rotas diferentes o seu rebanho humano incalculável, disposto a conquistar o mundo inteiro. Para guiar o exército e a frota. O descendente da chuva de ouro, mortal igual ao deuses

À primeira vista nem parece ser o mesmo texto, porque Gama Kury, apesar de utilizar termos de fácil compreensão ao público em geral, acrescenta versos e sentenças inteiras para explicar o sentido do que existe condensado no texto grego.

Buscamos, assim, na medida de nossas capacidades, conciliar precisão linguística, recuperação estética e efeito teatral (o terceiro fator a ser exemplificado) sem desconsiderar o público-alvo. Fomos constrangidos a inversões para melhorar a sonoridade e ordem das palavras e alcançar uma sintaxe mais imediata para a compreensão do texto em português, atendendo aos supostos espectadores brasileiros multinivelados.

ἄβροδιαίτων δ' ἔπειτα Λυδῶν  
ὄχλος, οἳ τ' ἐπίπαν ἠπειρογενὲς  
κατέχουσιν ἔθνος, τοὺς Μητρογαθῆς  
Ἄρκτεὺς τ' ἀγαθός, βασιλῆς δίοποι,  
καὶ πολύχρυσοι Σάρδεις ἐπόχους  
πολλοὺς ἄρμασιν ἐξορμῶσιν<sup>1</sup>,  
δίρρυμα τε καὶ τρίρρυμα τέλητ,  
φοβερὰν † ὄψιν † προσιδέσθαι.  
στεῦται† δ' ἱεροῦ Τμώλου πελάται  
ζυγόν<sup>2</sup> ἀμφιβαλεῖν<sup>3</sup> δούλιον Ἑλλάδι,  
v. 41-50

De vida mansa se ajunta a legião 41  
lídia, eles que sobretudo as etnias  
continentais governam, Metrogates  
e belo Arcteu, reis vigias  
e a polidourada Sardes *enviam*<sup>1</sup> os montados  
nos muitos carros  
de duplo e triplo-eixo completos  
medonha cena a ser vista.  
Ameaçam os vizinhos do santo Tmolo  
*lançar*<sup>3</sup> *jugo*<sup>2</sup> escravo à Grécia,

βασίλεια δ' ἐμή προσπίτνω  
καὶ προσφθόγγοις<sup>1</sup> δὲ χρεῶν<sup>2</sup> αὐτὴν<sup>3</sup>  
πάντας<sup>4</sup> μύθοις<sup>5</sup> προσαυδᾶν<sup>6</sup>.  
v. 152-154

Rainha minha, eu me curvo  
E com *palavras*<sup>5</sup> *acolhedoras*<sup>1</sup>  
*todos*<sup>4</sup> *devem*<sup>2</sup> *saudá-la*<sup>3</sup>.

Os números sobrescritos nas palavras indicam as correlações entre as traduções. Entendemos que, para o nosso propósito, não bastava a precisão nem as facilidades de compreensão pela paráfrase; queríamos que o texto funcionasse como teatro em linguagem de comunicação imediata. Chegamos ao resultado abaixo, o qual submetemos a uma encenação. Eis os versos de 1-299, baseados em texto grego da edição de Smyth (Cambridge, 1926).

## ΠΕΡΣΑΙ

Χορός  
 Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων  
 Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται,  
 καὶ τῶν ἀφνεῶν καὶ πολυχρύσων  
 ἐδράνων φύλακες, κατὰ πρεσβείαν  
 οὓς αὐτὸς ἀναξ Ξέρξης βασιλεὺς  
 Δαρειογενῆς  
 εἴλετο χώρας ἐφορεῖν.  
 ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ  
 καὶ πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη  
 κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπέεται  
 θυμὸς ἔσωθεν.  
 πᾶσα γὰρ ἰσχὺς Ἀσιατογενῆς  
 ὤχῳκε, νέον δ' ἄνδρα βαύζει,  
 κούτε τις ἄγγελος οὔτε τις ἵππευς  
 ἄστῳ τὸ Περσῶν ἀφικνεῖται·  
 οἶτε τὸ Σουσῶν ἠδ' Ἀγβατάνων  
 καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος  
 προλιπόντες ἔβαν, τοὶ μὲν ἐφ' ἵππων  
 τοὶ δ' ἐπὶ ναῶν, πεζοὶ τε βάδην  
 πολέμου στίφος παρέχοντες·  
 οἷος Ἀμίστρης ἠδ' Ἀρταφρένης  
 καὶ Μεγαβάτης ἠδ' Ἀστάσπης,  
 ταγοὶ Περσῶν,  
 βασιλῆς βασιλέως ὑποχοὶ μέγαλου,  
 σὺνται, στρατιᾶς πολλῆς ἐφοροί,  
 τοξοδάμαντες τ' ἠδ' ἵπποβάται,  
 φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, δεινοὶ τ' δὲ μάχην  
 ψυχῆς εὐτλήμονι δόξῃ·  
 Ἀρτεμβάρης θ' ἵππιόχαρμης  
 καὶ Μασίστρης, ὃ τε τοξοδάμας  
 ἔσθλος Ἰμαίος, Φαρανδάκης θ',  
 ἵππων τ' ἐλατήρ τ' Σοσθάνης·  
 ἄλλους τ' δ' ὁ μέγας καὶ πολυθρέμμων  
 Νεῖλος ἔπεμψεν τ' Σουσισκάνης τ',  
 Πηγασταγῶν τ' Αἰγυπτογενῆς τ',  
 ὃ τε τῆς ἱερᾶς τ' Μέμφιδος τ' ἀρχῶν τ'  
 μέγας Ἀρσάμης, τὰς τ' ὠγυγίους  
 Θήβας τ' ἐφέπων Ἀριόμαρδος,  
 καὶ ἔλειοβάται ναῶν ἐρέται  
 δεινοὶ πλήθος τ' ἀνάριθμοι·  
 ἀβροδιαίτων δ' ἔπεται Λυδῶν  
 ὄχλος, οἳ τ' ἐπίπαν ἠπειρογενῆς  
 κατέχουσιν ἔθνος, τοὺς Μητρογαθῆς  
 Ἀρκτεὺς τ' ἀγαθός, βασιλῆς δίοποι,

## PERSAS

CORO:  
 Isto aqui – dos persas que se foram  
 contra a terra grega – chamam fiéis,  
 das ricas e mui douradas  
 sedes somos guardas... por velhice...  
 que o próprio rei Xerxes soberano  
 filho de Dario  
 escolheu para velar a terra.  
 Mas, quanto ao regresso do rei  
 e ao mui dourado exército, inda agora  
 o peito profeta de desgraças  
 tanto me agita no íntimo.  
 Pois partiu toda a força gerada na Ásia  
 e ele gane por um novo homem...  
 nem um mensageiro, nem um cavaleiro  
 à capital dos persas chega;  
 e eles de Susa e de Ecbátana  
 mais a antiga muralha císsia  
 deixando, partiram uns sobre cavalos  
 outros sobre navios, e marchando sobre os pés  
 formam uma tropa de combate.  
 Dentre eles Amístres, Artafrenes  
 e Megabates e ainda Astaspes,  
 comandantes dos Persas,  
 reis submissos ao grande Rei,  
 comandantes de numerosas hostes,  
 uns archi-arqueiros, outros cavaleiros,  
 temíveis de ver, terríveis nas batalhas,  
 de alma com inquebrantável opinião;  
 Artembares luta do carro  
 e Masistres arqueiro e o  
 nobre Imeu e Farandaques,  
 e o comandante de cavalos Sostanes  
 e outros o grande e fecundo  
 Nilo enviou: Susiscanes,  
 Pegastagon, filho do Egito  
 e o príncipe da sagrada Mênfis  
 grande Arsames; o governante  
 da ancestral Tebas Ariomardos  
 e nos brejos... remadores de barcos...  
 terríveis turbas incontáveis.  
 De vida mansa se ajunta a legião  
 lídia, eles que sobretudo as etnias  
 continentais governam, Metrogates  
 e belo Arcteu, reis vigias  
 e a polidourada Sardes enviam os montados



καὶ πολὺχρῦσοι Σάρδεις ἐπόχους πολλοῖς ἄρμασιν ἐξορμῶσιν, δίρρυμά τε καὶ τρίρρυμα τέλη, φοβερὰν ὄψιν προσιδέσθαι. στεύται δ' ἱεροῦ Τιμῶλου πελάται ζυγὸν ἀμφιβαλεῖν δούλιον Ἑλλάδι, Μάρδων, Θάρυβις, λόγχης ἀκμονες, καὶ ἀκοντισταὶ Μυσοί· Βαβυλῶν δ' ἢ πολὺχρῦσος πάμμικτον ὄχλον πέμπει σὺρδην, ναῶν τ' ἐπόχους καὶ τοξουλκῶ λήματι πιστούς· τὸ μαχαιροφόρον τ' ἔθνος ἐκ πάσης Ἀσίας ἔπεται δειναῖς βασιλέως ὑπὸ πομπαῖς. τοιόνδ' ἀνθος Περσίδος αἴας οἴχεται ἀνδρῶν, οὐς περὶ πάσα χθῶν Ἀσιῆτις θρέψασα πόθω στένεται μαλερῶ, τοκέες τ' ἄλοχοί θ' ἡμερολεγδὸν τείνοντα χρόνον τρομερονται. πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη βασιλεῖος στρατὸς εἰς ἀν- τίπορον γείτονα χώραν, λινοδέσμῳ σχεδία πορθ μὸν ἀμείψας Ἀθαμαντίδος Ἑλλάς, πολύγομφον ὄδισμα ζυγὸν ἀμφιβαλῶν ἀυχένη πόντου. πολυάνδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων ἐπὶ πάσαν χθόνα ποιμα- νόριον θεῖον ἐλαύνει διχόθεν, πεζοδόμον τ' ἐκ τε θαλάσσης,	45 50 55 60 65 70 75	nos muitos carros de duplo e triplo-eixo completos! Medonha cena a ser vista! Ameaçam, os vizinhos do santo Tmolo lançar jugo escravo sobre Grécia, Mardo e Taribis, de lança incansável, e os mísios lança-dardos; e a Babilônia polidourada envia uma turba misturada em fila, e os montados nas naves e os que confiam na tensa intenção do arco. Com cimitarra, povos de toda Ásia vêm sob a terrível companhia do rei. Tal flor da terra persa parte... dentre os homens pelos quais todo chão Asiático que os nutriu com desejo veemente geme, pais e esposas a contar os dias, esticando o tempo tremem. Atravessou... assolador de cidades, o real exército, pela porta oposta na terra vizinha, da trama de barcos uma via cruzando o estreito grego Atamantida. Caminho muito articulado Um jugo lançado no pescoço do mar. o audaz príncipe da Ásia de muitos homens desata sobre toda a terra um rebanho divino em dupla via, por terra e por mar.	50 55 60 65 70 75
ἔχυροῖσι πεποιθῶς στυφελοῖς ἐφέταις, χρυ- σογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς. κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσω φονίου δέργμα δράκοντος, πολύχειρ καὶ πολυναύτας, Σύριον θ' ἄρμα δικῶκων, ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν- δράσι τοξοδαμνον Ἄρη. δόκιμος δ' οὐτίς ὑποστάς μεγάλῳ ρεύματι φωτῶν ἐχυροῖς ἐρκεσιν εἰργεῖν ἀμαχὸν κύμα θαλάσσης· ἀπρόσοιστος γὰρ ὁ Περσῶν στρατὸς ἀλκιφρῶν τε λαός. θεοθεν γὰρ κατὰ Μοῖρ ἐκράτησεν τὸ παλαι- όν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις πολέμους πυργοδαίκτους διέπειν ἵππιοχάρμας τε κλόνας πόλεων τ' ἀναστάσεις. ἔμαθον δ' εὐρυπόροιο θαλάσσης πολιαι νομένας πνεύματι λάβρω ἔσορᾶν πόντιον ἄλσος, πίσυνοι λεπτοδόμοις πεί- σμασι λα- οπόροις τε μαχαναῖς. δολομητιν δ' ἀπάταν θεοῦ	80 85 90 95 100 105	Fortes, prevalecem com severos juízes, raça da chuva dourada, divina luz. E um profundo azul fitando com olhos, uma sangrenta visão de dragão, muita mão, muito remo, um carro Sírio acelerado conduz um Ares flecheiro contra homens lanceiros. De fato, ninguém se impõe ao grande fluxo de luz... é como deter com duros muros a incansável onda do mar... pois imbatível é o exército persa e o povo de peito ardoroso. De um deus, a Moira decretou, há muito... e impôs aos Persas combates arrasadores arranjar, e, ao piloto, tumultos na cidade insurgir. Aprenderam do oceano de amplo caminho luzido no sopro furioso a olhar um bosque no mar fiados em finos nós que servem como passagens mecânicas. Mas da dolosa fraude de um deus	80 85 90 95 100 105

τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει; τίς ὁ κραιπνῶ ποδὶ πήδη— μα τόδ' εὐπετῶς ἀνάσσω; φιλόφρων γὰρ παρασαίνει βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα, τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπερθέν νιν ἀνατον ἐξαλύξαι.	110	qual homem perecível escapa? Qual o que firme no pé, com passada ágil, esquivava?	110
ταῦτά μοι μελαγχίτων φρὴν ἀμύσσειται φόβῳ, ὄα, Περσικοῦ στρατευματος τούδε, μὴ πόλις πύθη— ται κενανδρον μέγ' ἄστῳ Σουσίδος, καὶ τὸ Κισσίων πόλις ἀντίδουπον ἄσεται, ὄα, τοῦτ' ἔπος γυναικοπλη θῆς ὄμιλος ἀπύων, βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς.	115	Pois a ilusão amiga, sedutora atrai o mortal para redes de onde não é dado a ele ileso escapar. Por estas coisas em mim negro manto no âmago é dilacerado pelo medo ôa campanha da Pérsia! Desta, a cidade não tenha notícia — vazia de machos — a mega torre de Susa e que pela capital da Císsia ecoe os cantos ôa! Esta palavra, um bando de fêmeas clamando, reunidas...	115
βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέση λακίς. πᾶς γὰρ ἰππηλάτας καὶ πεδοστιβῆς λεῶς σμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελισ— σᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ,	120	e que no linho das vestes recaia um rasgo, Pois todo cavaleiro e povo marchador como um enxame de abelhas foi-se junto ao capitão do exército ligando e atravessando ambas as pontas pelo mar... para uma terra comum...	120
τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας ἀμφοτέρας ἄλιον πρῶνα κοινὸν αἴας. λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ πίμπλαται δακρύμασιν· Περσίδες δ' ἀβροπενθεῖς ἑκά— στα πόθῳ φιλάνορι τὸν αἰχμᾶεντα θούρον εὐνα— τῆρ' ἀποπεψαμένα λειπεται μονόζυξ. ἀλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαίου,	125	e que no linho das vestes recaia um rasgo, Pois todo cavaleiro e povo marchador como um enxame de abelhas foi-se junto ao capitão do exército ligando e atravessando ambas as pontas pelo mar... para uma terra comum... E com desejo os leitos dos machos se enchem de lágrimas! Nas persas um pranto macio cada uma com desejo afetuoso do lanceiro feroz. A que despediu o marido, é deixada sozinha. Mas vá, persas! sentemos neste teto ancestral para que um pensar confiante e profundo mostremos, pois a demanda se aproxima Como então age o rei Xerxes filho de Dario	125
τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας ἀμφοτέρας ἄλιον πρῶνα κοινὸν αἴας. λέκτρα δ' ἀνδρῶν πόθῳ πίμπλαται δακρύμασιν· Περσίδες δ' ἀβροπενθεῖς ἑκά— στα πόθῳ φιλάνορι τὸν αἰχμᾶεντα θούρον εὐνα— τῆρ' ἀποπεψαμένα λειπεται μονόζυξ. ἀλλ' ἄγε, Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαίου, φροντίδα κενὴν καὶ βαθύβουλον θώμεθα, χρειαὶ δὲ προσήκει, πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς Δαρειογενῆς, τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον· πότερον τόξου ῥύμα τὸ νικῶν, ἢ δορικράνου λόγχης ἰσχύς κεκράτηκεν.	130	patrono de nossa raça? Qual vence? O arco tenso ou a cabeça do bronze? A força da lança terá triunfado? Mas eis que uma luz igual à dos deuses aos olhos avança, a mãe do rei, rainha minha. Eu me curvo. E, com palavras acolhedoras, todos devem saudá-la. Oh prima dona das persas de cintura fina — A velha mãe de Xerxes! — Salve, mulher de Dario!	130
ἀλλ' ἦδε θεῶν ἴσον ὀφθαλμοῖς φάος ὀρμάται μήτηρ βασιλέως, βασιλεία δ' ἐμῆ· προσπίτνω καὶ προσφθόγγοις δὲ χρεῶν αὐτῆν πάντας μῦθοισι προσαυδᾶν. ὦ βαθυζῶνων + ἀνάσσα Περσίδων ὑπερτάτη, 155 μητὲρ ἢ Ξέρξου † γεραιά †, χαῖρε †, Δαρείου γύναι· θεοῦ μὲν εὐνάτειρα Περσῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφως,	135	filho de Dario patrono de nossa raça? Qual vence? O arco tenso ou a cabeça do bronze? A força da lança terá triunfado? Mas eis que uma luz igual à dos deuses aos olhos avança, a mãe do rei, rainha minha. Eu me curvo. E, com palavras acolhedoras, todos devem saudá-la. Oh prima dona das persas de cintura fina — A velha mãe de Xerxes! — Salve, mulher de Dario! De um deus dos persas amante e naturalmente mãe de um deus	135
εἴ τι μὴ δαίμων παλαιὸς νῦν μεθέστηκε στρατῶ. Ἄτοσσα ταῦτα δὴ λιπούσ' ἰκάνω χρυσεοστόλους δόμους καὶ τὸ Δαρείου τε κάμον κοινὸν εὐνατήριον. 160 κάμῃ καρδίαν ἀμύσσει φροντίς· ἐς δ' ὑμᾶς ἔρω μῦθον ουδαμῶς ἐμαυτῆς οὐς' ἀδείμαντος, φίλοι, μὴ μέγας πλοῦτος κοίνισας οὐδ' ἀντρέψη ποδὶ ὄλβον, ὃν Δαρείος ἦρεν οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.	140	Se uma divindade antiga agora não abandona o exército. ATOSSA: Justo por essas coisas avança, deixo moradas mui douradas e meu quarto comum com Dario. 160 E uma angústia me dilacera o coração. E a vós direi uma palavra: de modo algum eu mesma estou sem medo, amigos não revire a grande riqueza em terra pulverizando com os pés uma felicidade que Dario ergueu não sem algum deus!	140
ταῦτά μοι διπλῆ μέριμνα φραστός ἔστιν ἐν φρεσίν, μήτε χρημάτων ἀνάνδρων πλῆθος ἐν τιμῇ σέβειν μήτ' ἀχρημάτοισι λάμπειν φῶς ὅσον σθένος πάρα.	145	Por isso dupla e indizível inquietação há em meu peito, 165 nem dignamente riquezas sem guardas a multidão respeita,	145

ἔστι γὰρ πλούτος γ' ἀμεμφής, ἀμφὶ δ' ὀφθαλμῶ  
 φόβος·  
 ὅμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότης παρουσίαν.  
 πρὸς τὰδ' ὡς οὕτως ἐχόντων τῶνδε,  
 σύμβουλοι λόγου 170  
 τοῦδέ μοι γένεσθε, Πέρσαι, γηραλέα  
 πιστώματα·  
 πάντα γὰρ τὰ κέδν' ἐν ὑμῖν ἔστί μοι βουλευύματα.

Χορός  
 εὖ τόδ' ἴσθι, γῆς ἄνασσα τῆσδε, μή σε δις φράσαι  
 μήτ' ἔπος μήτ' ἔργον ὧν ἂν δύναμις ἠγεῖσθαι θέλῃ·  
 εὐμενεῖς γὰρ ὄντας ἡμᾶς τῶνδε συμβούλους καλεῖς.

Ἄτοσσα  
 πολλοῖς μὲν αἰεὶ νυκτέροις ὄνειρασιν  
 ζύνεμι, ἀφ' οὐπὲρ παῖς ἔμος στείλας στρατὸν  
 Ἰαόνων γῆν οἴχεται Πέρσαι θέλων·  
 ἀλλ' οὐτι πῶ τοῖνδ' ἐναργές εἰδόμην  
 ὡς τῆς πάροιθεν εὐφρόνης· λέξω δέ σοι.  
 ἔδοξάτην μοι δύο γυναῖκ' εὐεῖμονε,  
 ἢ μὲν πέπλοισι Περσικοῖς ἠσκημένη,  
 ἢ δ' αὐτὴ Δωρικοῖσιν, εἰς ὄψιν μολεῖν,  
 μεγέθει τε τῶν νῦν ἐκπρεπεστάτα πολύ,  
 κάλλει τ' ἀμώμω, καὶ κασιγνήτα γένους  
 ταύτου· πάτραν δ' ἔνειον ἢ μὲν Ἑλλάδα  
 κλήρω λαχοῦσα γαῖαν, ἢ δὲ βάρβαρον.

τούτῳ στάσιν τιν', ὡς ἐγὼ ἴδομαι ὄραν,  
 τεύχειν ἐν ἀλλήλοισι· παῖς δ' ἔμος μαθῶν  
 κατεῖχε κάπρᾶνεν, ἄρμασιν δ' ὑπο  
 ζεύγυσιν αὐτῶ καὶ λέπαδν' ἐπ' αὐχένων  
 τίθησι. χῆ μὲν τῆδ' ἐπυργούτο στολή  
 ἐν ἡνίασί τ' εἶχεν εὐαρκτον στόμα,  
 ἢ δ' ἐσφάδαζε, καὶ χεροῖν ἐντὴ δίφρου  
 διασπαράσσει καὶ ξυναρπάζει βίαν  
 ἀνευ χαλινῶν καὶ ζυγῶν θραύει μέσον.  
 πίπτει δ' ἔμος παῖς, καὶ πατήρ παρίσταται  
 Δαρειὸς οἰκτεῖραν σφε· τὸν δ' ὅπως ὄρα  
 Ξέρξης, πέπλους ῥήγυσσιν ἀμφὶ σώματι.  
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ νυκτὸς εἰσιδεῖν λέγω. 200  
 ἐπεὶ δ' ἀνέστην καὶ χεροῖν καλλιρροῦ  
 ἔψαυσα πηγῆς, σὺν θυπόλῳ χερὶ  
 βωμὸν προσέστην, ἀποτρόποισι δαίμοσιν  
 θέλουσα θῆσαι πέλανον, ὧν τέλη τὰδε.  
 ὄρω δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν 205  
 Φοίβου· φόβω δ' ἀφθογγος ἐστάθη, φίλοι·  
 μεθυστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμῳ  
 περὶ οἷς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρρα  
 τίλλονθ'· ὁ δ' οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πηξῆας δέμας  
 παρεῖχε. ταῦτ' ἔμοιγε δείματ' εἰσιδεῖν,  
 ὑμῖν δ' ἀκούειν. εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἔμος  
 πράξας μὲν εὖ θαυμαστὸς ἂν γένοιτ' ἀνὴρ,  
 κακῶς δὲ πράξας, οὐχ ὑπεύθυνος πόλει,  
 σωθεῖς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός.

Χορός  
 οὐ σε βουλόμεσθα, μήτηρ, οὐτ' ἄγαν φοβεῖν λόγοις  
 οὔτε θαρσύνειν. θεοὺς δὲ προστροπαῖς ἰκνουμένη,  
 εἴ τι φλαῦρον εἶδες, αἰτοῦ τῶνδ' ἀποτροπήν τελεῖν,

nem homens sem riquezas brilham conforme seu vigor.  
 Pois existe uma riqueza intacta, e, em  
 torno dos olhos, medo...  
 – é que considero olho da casa a presença senhor.  
 Diante disso, nessa situação,  
 conselheiros de palavra, 170  
 isso sede para mim, persas, velha garantia  
 pois todo o bom conselho, para mim, em vós está.

CORO  
 Isto bem sabes, soberana desta terra, tu não pedes duas  
 vezes  
 nem palavra, nem ação, de que, sendo capaz, deseje tomar  
 frente  
 para isso, nos chamas, a nós, os gentis conselheiros.175

ATOSSA  
 Certamente, sempre, com muitos sonhos noturnos,  
 convivo, desde quando meu filho preparado, com o exército,  
 parte para a terra dos Jônios desejando saquear;  
 mas... um assim... tão claro... ainda não vi  
 como ontem, no doce momento. Direi a ti: 180  
 pareceram, a mim, duas mulheres bem vestidas  
 a avançar... para a vista... uma vestida à moda persa,  
 a outra, ao contrário, dórica, no aspecto veio.  
 Na grandeza, comparadas às de agora, muito maiores  
 e também na beleza sem mancha, e ambas irmãs da mesma  
 raça: mas, como pátria, habitava uma delas 186  
 a terra grega obtida com sorte pelos deuses, a outra, a  
 bárbara.

Ambas frente a frente, como julgo ter visto,  
 a provocar uma a outra... mas... meu filho, percebendo,  
 prevalecia e acalmava, e no carro 190  
 subjugou-as e pôs correias nos  
 pescoços. Uma se exaltava com o adereço,  
 nas rédeas tinha mansa a boca,  
 mas a outra se agitava, e com as mãos os arreios do carro  
 despedaçava e o arrebatava pela força, 195  
 sem os freios, também o jugo parte ao meio.  
 Meu filho cai, e o pai se coloca ao lado,  
 Dario sofre por ele... e assim que Xerxes  
 o vê, as próprias vestes rasga ao redor do corpo.  
 Essas coisas de fato digo ver de noite... 200  
 Mas em seguida me levantei e as mãos lavei  
 no belo fluxo da fonte, com mão sacrificial,  
 do altar me aproximei, querendo oferecer  
 libação – para deuses apotropeus – da que é pr'esse o fim.  
 E vejo... fugindo... uma águia... para o altar 205  
 de Apolo; apodera-se de mim o medo e emudeço, amigos!  
 De repente, enxergo um falcão em corrida  
 que se lança com as asas e com o bico arranca  
 a cabeça; a águia... nada mais, senão, um corpo acuado...  
 entrega. Horrível para eu própria ver isso, 210  
 e para vós... ouvir. Pois bem sabes... meu filho  
 bem-sucedido sendo, admirável homem seja!  
 mas males sucedendo... não presta contas à cidade,  
 está salvo e da mesma forma governará a terra.

CORO  
 Não queremos, mãe, nem muito te amedrontar 215  
 com palavras, nem encorajar. Aos deuses indo com súplicas,  
 se algo sinistro viste, deles exige que se cumpra o  
 esconjuro,

τὰ δ' ἀγάθ' ἐκτελῆ γενέσθαι σοί τε καὶ τέκνοις  
σέθεν  
καὶ πόλει φίλοις τε πᾶσι. δεύτερον δὲ χρῆ χραὸς

γῆ τε καὶ φθιτοῖς χέασθαι· πρευμενῶς δ' αἰτοῦ τάδε,  
ὄσον πόσιν Δαρείον, ὄνπερ φῆς ἰδεῖν κατ' εὐφρόνην,  
ἔσθλα σοι πέμπειν τέκνω τε γῆς ἐνερθεν ἐς φάος,

τᾶμπαλιν δὲ τῶνδε γαίᾳ κάτοχα μαυροῦσθαι σκότῳ.  
ταῦτα θυμόμαντις ὦν σοι πρευμενῶς παρήγεσα.  
εὐ δὲ πανταχῆ τελείν σοι τῶνδε κρίνομεν πέρι.

Ἄτοσσα  
ἀλλὰ μὴν εὐνοῦς γ' ὁ πρῶτος τῶνδ' ἐνυπνίων κριτῆς  
παιδὶ καὶ δόμοις ἐμοῖσι τήνδ' ἐκύρωσας φάτιν.  
ἐκτελοῖτο δὴ τὰ χρῆσά· ταῦτα δ', ὡς ἐφίεσαι,  
πάντα θήσομεν θεοῖσι τοῖς τ' ἐνερθε γῆς φίλοις,  
εὐτ' ἂν εἰς οἴκους μάλωμεν. κείνα δ' ἐκμαθεῖν θέλω,  
ὡ φίλοι, ποῦ τὰς Ἀθήνας φασὶν ἰδρῦσθαι χθονός.

Χορός  
τῆλε πρὸς δυσμαῖς ἄνακτος Ἡλίου φθινασμάτων.

Ἄτοσσα  
ἀλλὰ μὴν ἴμειρ' ἐμὸς παῖς τήνδε θηρᾶσαι πόλιν;

Χορός  
πᾶσα γὰρ γένοιτ' ἂν Ἑλλάς βασιλέως ὑπήκοος.

Ἄτοσσα  
ὡδέ τις πάρεστιν αὐτοῖς ἀνδροπλήθεια στρατοῦ;

Χορός  
καὶ στρατὸς τοιοῦτος, ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους  
κακά.

Ἄτοσσα  
καὶ τί πρὸς τούτοισιν ἄλλο; πλοῦτος ἔξαρκῆς  
δόμοις;

Χορός  
ἀργύρου πηγὴ τις αὐτοῖς ἐστί, θησαυρὸς χθονός.

Ἄτοσσα  
πότερα γὰρ τοξουλκὸς αἰχμὴ διὰ χερσῶν αὐτοῖς  
πρέπει;

Χορός  
οὐδαμῶς· ἔγχη σταδαῖα καὶ φεράσπιδες 240  
σαγαί.

Ἄτοσσα  
τίς δὲ ποιμάνωρ ἔπεστι κἀπιδεσπόζει στρατῶ;

Χορός  
οὔτινος δούλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ' ὑπήκοοι.

Ἄτοσσα  
πῶς ἂν οὐν μένοιεν ἄνδρας πολεμίους ἐπήλυδας;

Χορός  
ὥστε Δαρείου πολὺν τε καὶ καλὸν φθειραὶ στρατόν.

Ἄτοσσα

e que favores perfeitos a ti, a teus filhos,  
à cidade e a todos os amigos sejam. Em seguida convém  
libações  
verter à Terra e aos mortos. Graciosamente exige isto 220

do teu marido Dario, que dizes ter visto em doce momento:  
coisas propícias a ti e a teu filho enviar do subterrâneo para  
a luz

e, o contrário, em terra, reter lá embaixo, nas trevas.  
Sendo o peito um profeta, isto a ti, benevolente, recomendo.  
Que venha, em toda parte, um bem acabar, estas coisas a ti  
predico! 225

ATOSSA  
Sim! Claro! Juiz bem disposto deste visões – o primeiro! –  
com meu filho e com minhas moradas, deste a sentença!  
Que se cumpram os deveres. E as coisas como desejas!  
Tudo daremos aos deuses e aos queridos enterrados  
assim que retornarmos para casa. Mas isto quero saber, 230  
ó amigos, onde da terra dizem Atenas estar situada?

CORO  
Longe, ao ocidente, pelos declínios do soberano Sol...

ATOSSA  
Mas... então... meu filho desejava capturar a cidade?

CORO  
Pois toda a Grécia poderia vir a ser sujeita ao rei.

ATOSSA  
Ah... então há com eles um exército de muitos... 235

CORO  
E tal exército muitos males fez aos Medos...

ATOSSA  
E o que mais há para estes? Riqueza bastante... nas casas?

CORO  
Veios de prata há para eles, tesouros da terra...

ATOSSA  
Que, pois, lhes convém? Flecha atirada resplandece nas  
mãos?

CORO  
Não mesmo. Lança ereta e escudos equipados. 240

ATOSSA  
Mas... quem é o pastor-comandante e governa no exército?

CORO  
De ilustre nenhum são chamados servos, nem subalternos.

ATOSSA  
Como então resistiram aos valentes combatentes  
estrangeiros?

CORO  
Disso é que eliminaram o numeroso exército de Dario.

ATOSSA

δεινά τοι λέγεις ἰόντων τοῖς τεκοῦσι  
φροντίσαι.

Χορός  
ἀλλ' ἔμοι δοκεῖν τάχ' εἶση πάντα νημερτῆ λόγον.

τοῦδε γάρ δραμήμα φωτὸς Περσικὸν πρέπει μαθεῖν,  
καὶ φέρει σαφές τι πράγος ἔσθλον ἢ κακὸν κλύειν.

Ἄγγελος  
ὦ γῆς ἀπάσης Ἀσιάδος πολίσματα,  
ὦ Περσὶς αἶα καὶ πολὺς πλούτου λιμῆν, 250  
ὡς ἐν μιᾷ πληγῇ κατέφθαρταὶ πολὺς  
ὄλβος, τὸ Περσῶν δ' ἄνθος οἴχεται πεσόν.  
ὦ μοι, κακὸν μὲν πρώτων ἀγγέλλειν κακά·  
ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτύξαι πάθος,  
Πέρσαι· στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων.

Χορός  
ἀνὶ ἄνια κακὰ  
νεόκοτα καὶ δαί'. αἰαί,  
δαίνεσθε, Πέρσαι,  
τόδ' ἄχος κλυοντες.

Ἄγγελος  
ὡς πάντα γ' ἔστ' ἐκεῖνα διαπεπραγμένα·  
αὐτὸς δ' ἀέλπτως νόστιμον βλέπω φάος.

Χορός  
ἢ μακροβίωτος  
ὄδε γέ τις αἰῶν ἐφάνθη  
γεραιοῖς, ἀκούειν  
τόδε πῆμ' ἀελπτον. 265

Ἄγγελος  
καὶ μὴν παρῶν γε κοῦ λόγους ἄλλων κλύων,  
Πέρσαι, φράσαιμ' ἂν οἶ' ἐπορσύνθη κακά.

Χορός  
ὄτοτοτοῖ, μάταν  
τὰ πολλὰ βέλεα παμιγιῆ  
γὰς ἀπ' Ἀσίδος ἦλθε δα  
ἀν' ἐφ' Ἑλλάδα χῶραν. 270

Ἄγγελος  
πληθουσι νεκρῶν δυσπότηως ἐφθαρμένων  
Σαλαμίνοσ ἀκταὶ πᾶς τε πρόσχωρος τόπος.

Χορός  
ὄτοτοτοῖ, φίλων  
ἀλίδονα μέλεα πολυβαφῆ 275  
κατθανόντα λέγεις φέρε  
σθαὶ πλάγκτ' ἐν διπλακεσσιν.

Ἄγγελος  
οὐδὲν γὰρ ἦρκει τόξα, πᾶς δ' ἀπώλλυτο  
στρατὸς δαμασθεῖς ναίοισιν ἐμβολαῖς

Χορός  
ἴσ' ἀποτμον Πέρσαις  
δυσαιανῆ βοᾶν  
δαίοις, ὡς πάντα παγκάκως  
ἐφθισαν· αἰαί στρατοῦ φθαρέντος.

Dizes coisas terríveis de pensar para os pais dos que  
partiram

CORO  
Mas me parece que logo saberás de tudo por uma honesta  
palavra,  
pois a corrida desta luz pérsica mostra-se clara de entender,  
e traz algum fato evidente, mau ou bom de se ouvir...

MENSAGEIRO  
Oh, vilas de toda terra asiática  
oh, chão persa, limiar de muita riqueza, 250  
como, num só golpe, foi despedaçada a muita  
felicidade! Tombou, foi-se a flor dos persas!  
Ai de mim! Desgraça! Primeiro anunciar desgraças...  
E carece, igualmente, desembrulhar todo sofrimento!  
Persas! Então, todo o exército dos bárbaros está acabado.

CORO  
Horror! Horror! Notícia de dor  
e terror! Ô! Ô!  
Ao choro, povo persa,  
pelo anúncio avassalador.

MENSAGEIRO  
Assim mesmo que tudo aquilo se passou. 260  
Eu mesmo, por acaso, vejo a luz do retorno.

CORO  
De fato, uma vida comprida  
Esta se revela  
a velhos, ao escutarem  
estes pesares inesperados. 265

MENSAGEIRO  
Pois testemunha, não ouvinte de alheios,  
persas, posso anunciar males praticados

CORO  
ôôô! Em vão  
as muitas armas misturadas  
da terra da Ásia partiram... 270  
pr' o chão hostil da Grécia.

MENSAGEIRO  
enchem, miseravelmente, de cadáveres arruinados,  
toda a costa de Salamina e lugares próximos.

CORO  
ôôô, de amigos  
corpos abatidos, afundando, a rolar pelo mar, 275  
mortos... falas... a boiar  
em suas longas saias errantes

MENSAGEIRO  
Não resistiu o arco, inteiro sucumbiu  
o exército, domado com chicotadas dos navios

CORO  
Grita "infelizado"! Aos persas 280  
um lamentoso brado!  
Aos infelizes, tudo perversamente  
os deuses apresentam. Ai! ai do exército destruído!

Ἄγγελος ὡς πλείστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμίνοσ κλύειν. φεῦ, τῶν Ἀθηναίων ὡς στένω μεμνημένος. 285	MENSAGEIRO Oh, nome mais odioso de escutar, Salamina! ô, como gemo quando de Atenas me lembro! 285
Χορός στυγαί γ' Ἀθῆναι δῶοις· μεμνησθαί τοι πάρα ὡς πολλὰς Περσίδων μάταν ἔκτισαν εὐνίδας ἠδ' ἀνάνδρους.	CORO Odiosa, para os miseráveis, sim, é Atenas! Lembrar, sim, é possível... de como muitas das persas, por nada, deixou viúvas e sem filhos...
Ἄτοσσα σιγῶ πάλα δύστηνος ἐκπεπληγμένη 290 κακοῖσ· ὑπερβάλλει γὰρ ἤδε συμφορὰ τὸ μῆτε λέξαι μῆτ' ἐρωτῆσαι πάθη. ὅμως δ' ἀνάγκη πημονὰς βροτοῖσ φέρειν θεῶν διδόντων· πᾶν δ' ἀναπτύξασ πάθος λέξον καταστάσ, κεί στένεις κακοῖσ ὅμως. 295 τίσ οὐ τέθηκε, τίνα δὲ καὶ πενήσομεν τῶν ἀρχελείων, ὅσ' ἐπὶ σκηπτουχίᾳ ταχθεῖσ ἀνανδρον τάξιν ἠρήμου θανῶν;	ATOSSA Guardo há muito o silêncio, miserável abatida 290 por males. Tal desastre supera o falar e o perguntar sobre os sofrimentos. Pois então que os mortais suportem as aflições pelos deuses dadas; abrindo todo o sofrimento, diga-o gota-a-gota, se assim gemes pelos males. 295 Diga qual dos chefes não está morto, por qual choraremos, quem, na posse do cetro, abandona pela morte seu posto, sua tropa sem senhor
Ἄγγελος Ξέρξης μὲν αὐτὸσ ζῆ τε καὶ βλέπει φάοσ.	MENSAGEIRO Xerxes, ele vive e vê a luz.

Assim a Trupersa buscou, ao traduzir os primeiros trezentos versos de *Persas*, manter-se na fronteira de métodos, linha tênue entre a tradução erudita e a explicada: nem as palavras foram perfeitamente traduzidas (não buscamos correspondências exatas mas desconhecidas pela maioria do público), nem versos alongados para traduzir uma metáfora, manifesta muitas vezes em apenas uma palavra, um ritmo, uma expressão sonora, um gesto. Tarefa muito difícil! Seguimos o texto, as regras sintáticas, morfológicas e filológicas e a intuição de uma atriz.

Escolhemos como ofício dizer o indizível com todas as ferramentas que a cena teatral permitisse e, para tanto, estudamos não somente a estrutura da tragédia esquiliana, seus antecedentes, seu momento histórico, mas o entorno da palavra em ação. Procuramos entender o que o autor quis realizar, fazer em cena, fazer para os olhos e os ouvidos. Peremptório para nós foi tomar o texto encarnado. “Vimos” nele a coreografia, a música, o aceno. Um exemplo da modernidade pode ser elucidativo. O *Manual mínimo do ator*, de Dario Fo – ator, encenador e dramaturgo – registra uma experiência do autor ao assistir *Macbeth*, protagonizado por um outro grande ator e amigo. Dario, como ótimo profissional que é, observou diversas ações do seu colega que traduziam várias metáforas do texto, uma delas, a postura curvada ao contracenar com Lady Macbeth e que demonstrava o poder da rainha sobre ele no papel de Macbeth. Cumprimentando o amigo no camarim, Dario aponta vários momentos de sua

atuação, vibrando com a interpretação que acabara de assistir. Porém, quando terminou, o ator perguntou estupefato:

- Eu faço isso? Quando? Eu não faço isso, não tive essa intenção. O diretor da peça, ouvindo a conversa, interpelou Dario:
- Eu te mato, Dario. (...) Você revelou-lhe o que ele estava fazendo. Amanhã ele não vai conseguir dizer mais nenhuma palavra com sentido lógico!<sup>17</sup>

Por tal motivo, na tradução aqui apresentada, deixamos-nos guiar por uma aluna que não dominava o grego, mas que, como atriz, saboreava sons e imagens. Uma atriz que, ouvindo traduções diferentes, explicações teóricas e linguísticas e, junto com elas o som do verso grego (principalmente em versos cuja sonoridade era a própria metáfora), interferisse no processo tradutório coletivo e encenasse para os tradutores cada frase. Deste modo, o efeito almejado, a cena, era corroborado (e checado) por outras ferramentas: a voz com suas notas variadas e modulações, o olhar, o movimento corporal e de deslocamento, a respiração e as pausas. E se, em algumas vezes, durante o processo, com a leitura do verso, as palavras não agradavam à equipe, tudo era repensado. Acrescentava-se um gesto, mudava-se o ritmo e as variações da voz na interpretação e, se preciso, mudava-se a tradução. A impressão causada era outra: mais clara, poética, viva, sem alongar ou intelectualizar a fala, mantendo sua “linguagem elevada” preconizada por Aristóteles.

Tentamos isentar a tragédia de suas muitas camadas aristocráticas a fim de recuperar aquelas estéticas, semânticas e culturais. Encenamos e alcançamos evitar um espetáculo enfadonho porque longo, ou porque ininteligível. Ainda era necessário submeter a provas a tradução, que foi apresentada a especialistas e leigos em espetáculo teatral e teve boa acolhida.

Fomos atentos também com o que devia permanecer obscuro: os nomes estranhos de reis e comandantes persas, Amístres, Artafanes, Megabates, Astapes, Artembares, Masistres, Imeu, Farandaques e outros mais. Inusitados, aparentemente grandiosos, mas, ironicamente definidos por Ésquilo como “reis vigias, submissos ao rei”, os nomes mantidos e treinados para a fala foram um teste imposto por Ésquilo. O conhecimento de que se trata de uma representação da Guerra de Salamina através das

vozes dos vencidos, os persas, para o público vitorioso, os gregos, foi de grande valia. Carregamos o tom e permaneceu a ironia requintada cheia de imagens (até mesmo grotescas) criadas, porém, por metáforas brilhantes, afinal estamos falando de Ésquilo.

Podemos concluir que, para montar uma tragédia, com atores que desconhecem a língua grega, o método da tradução coletiva e sua experimentação como palavra pronunciada e realizada é eficaz. Acreditamos que, assim, a tragédia possa sair dos muros da academia e chegue até ao público comum, como na Ática do séc. V a.C.

### Referências

AESCHYLUS. *Aeschyli tragoediae. Persae*. Edited by G. Murray. Oxford: Clarendon Press, 1955, p. 53-95.

AESCHYLUS. *Persae*. In: <http://el.wikisource.org/wiki/%CE%A0%CE%AD%CF%81%CF%83%CE%B5%CF%82> (acessado em 19/07/09, às 11:47h).

AESCHYLUS. *Persae*. In: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0011> (acessado em 23/07/09, às 10:55h).

ARAÚJO, A. R. G.; LEANDRO, M. C. X.; BARBOSA, T. V. R. As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo. *Cadernos de tradução*. PGET-UFSC, Florianópolis, vol. II, n. 20, p. 101-124, 2007.

ARISTÓTELES. *História dos animais, I*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: INCM, 2006.

BORGES, J.-L. A metáfora. In: Mihailescu, C.-A. (org.). *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 29-49.

de CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.

ÉSQUILO. *Persas*. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.

\_\_\_\_\_. *Os persas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

---

<sup>17</sup> Fo, D. *Manual mínimo do ator*. Tradução de Luca Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: SENAC, 1998, p. 103-104.



\_\_\_\_\_. *Os persas*. Tradução de Jaa Torrano. *Letras Clássicas*. São Paulo, n. 6, p. 197-228, 2002.

FO, D. *Manual mínimo do ator*. Tradução de Luca Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: SENAC, 1998.

GOETSCH, S. Playing against the text. “Les Atrides” and the history of reading Aeschylus. *TRD* (1988-). New York, vol. XXXVIII, n. 3, autumn, p. 75-95, 1994 (in: <http://www.jstor.org/stable/1146381> - acessado em 23/07/09, às 11:55h).

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução. Do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 2003.

de OLIVEIRA, F. R. Duas ou três coisas sobre mitos e história: “Os Persas” de Ésquilo. *Letras Clássicas*. São Paulo, n. 6, p. 37-53, 2002.

POUND, Ezra. *ABC of Reading*. London: Faber & Faber, 1991, p. 43.

SILVA, M. de F. A arte de construir o sucesso. Persas e Gregos em Salamina. *Studia philologica Valentina*. Valência, vol. IX, p. 111-130, 2006.

TORRANO, J. A. A. Mito e política na tragédia “Persas” de Ésquilo. *Letras Clássicas*. São Paulo, n. 6, p. 25-35, 2002.

VENUTI, L. *Escândalos da tradução. Por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin. Bauru: EDUSC, 2002.

**Safo – Fr. 1 e Fr. 31**

C. Leonardo B. Antunes  
FFLCH-USP  
leo.antunes@uol.com.br

**ABSTRACT**

In this article, we analyse the structure of two poems by Sappho (Fr. 1 and Fr. 31), for which we present a poetic translation. It is followed by a commentary on stylistic aspects of the poems and the way they were recreated (or not) in the translation.

KEYWORDS: Greek; lyric poetry; translation; poetics; Sappho.

**1. Introdução**

Pound dizia que a poesia é um centauro. Nela, “a faculdade intelectual e aclaradora que articula as palavras deve movimentar-se e saltar juntamente com as faculdades energéticas, sensitivas, musicais”.<sup>1</sup>

Há, nessa afirmação, um fundamento importante, a meu ver, para todos aqueles que desejam fazer tradução poética, ou simplesmente apreciar poesia: a noção de que tanto forma quanto sentido precisam caminhar juntos, uma vez que a forma evidencia, define e altera o sentido; e o sentido, ou a pluralidade de sentidos possíveis, por outro lado, corresponde à validação existencial da forma, à sua *raison d'être*.

O encanto da poesia viria, então, da apreciação conjunta de forma e conteúdo; do entendimento do sentido potencializado pela magia da forma; da beleza da forma dignificada pelo valor do sentido.

A proposta de tradução com que trabalho parte do princípio exposto acima, ou seja, de traduzir poesia com uma preocupação tanto pela forma quanto pelo conteúdo. Esse, obviamente, não é o resultado sempre alcançado, uma vez que a prática sempre fica aquém da expectativa da teoria, mas é o ideal pelo qual procuro sempre me orientar.

Neste artigo, apresento a tradução poética de dois poemas de Safo, frutos de minha dissertação de mestrado,<sup>2</sup> seguidos de um comentário a respeito de como foram compensados ou imitados na tradução os recursos formais empregados nos poemas gregos, os quais seguem a edição de Campbell.<sup>3</sup> Os poemas traduzidos possuem marcações em negrito para as sílabas tônicas e sub-tônicas delimitadas no padrão métrico escolhido, o qual se explica no próximo tópico, que introduz ambos os poemas.

<sup>1</sup> Cf. Pound, E. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 70.

<sup>2</sup> Cf. Antunes, C. L. B. Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga. Uma tradução comentada de 23 poemas. São Paulo: FFLCH-USP, 2009, p. 92-102 (dissertação inédita de mestrado em Letras Clássicas).

<sup>3</sup> Cf. Campbell, D. A. *Greek lyric I*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 2001.

## 2. Estrofe sáfica

Os dois poemas de Safo presentes neste artigo seguem um mesmo esquema métrico, comumente denominado *estrofe sáfica*, que recebeu este nome por ter sido o padrão métrico que notabilizou a poetisa na Antiguidade. Copiada por poetas posteriores, como Catulo (11 e 51) e Horácio (*Carmen Saeculare*), a estrofe sáfica se caracteriza por possuir três versos sequenciais de mesma conformação, a saber, um *metron* trocaico, um pé dáctilo e novamente um *metron* trocaico, seguidos por um quarto verso de menor extensão, que se estrutura na forma de um pé dactílico e um pé trocaico com *anceps* na última posição, como pode ser observado no esquema abaixo:

– u – x – u u – u – x ||  
– u – x – u u – u – x ||  
– u – x – u u – u – x ||  
– u u – x |||

Como exemplo prático, tomemos a primeira estrofe do fragmento 31 de Safo, a fim de analisarmos sua estrutura métrica:

– u – – u u – u – u  
φάι / νε / τὰί / μοι / κῆ / νος / ἴ / σος / θέ / οἱ / σιν  
– u – – u u – u – –  
ἔμ / μεν' / ὦ / νηρ, / ὄτ / τισ / ἔ / νάν / τι / ὅς / τοι  
– u – – u u – u – –  
ἶσ / δά / νει / καὶ / πλά / σι / ον / ἄ / δυ / φω / νεί –  
– u u – –  
σας / ὕ / πα / κού / ει

O esquema, seguido rigorosamente, cria um ritmo descendente, por conta da exclusividade de troqueus e dáctilos, que pode ser mais ou menos truncado dependendo das posições livres serem ou não preenchidas por sílabas longas.

Para a tradução, tentou-se seguir o esquema métrico com certa fidelidade, ainda que tomando algumas licenças, para não comprometer as informações e demais efeitos do poema em demasia.

A primeira das liberdades tomada foi a de permitir versos cataléticos, de modo que a última posição, a do *anceps*, nem sempre estará preenchida, ainda que se tenha evitado isso tanto quanto possível.

A segunda das licenças usadas diz respeito à ordenação das palavras nos versos. Muitas vezes foi preciso mover vocábulos de um verso para outro, além de usar

traduções menos literais, a fim de preservar tanto o ritmo quanto a sonoridade suave do original.

Para ilustrar de forma prática como o esquema métrico foi empregado no processo de tradução, observemos o exemplo abaixo, um trecho escandido do fragmento trinta e um de Safo:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
E / le / **me** / pa / **re** / ce / ser / **par** / dos / **deu** / ses,  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
O ho / mem / **que** / se / **sen** / ta / pe / **ran** / te / **ti**  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
E / se in / **cli** / na / **per** / to / pra ou / **vir** / tua / **do** / ce  
1 2 3 4  
**Voz** / e / teu / **ri** / so

Apesar de os primeiros versos de cada estrofe serem de dez sílabas em português, eles obedecem a um ritmo pouco usual em nossa língua e reproduzem, com um bom grau de fidelidade, a sequência de marcação rítmica do original.

De modo geral, empregou-se um metro composto pela justaposição de dois troqueus, um dátilo e mais dois troqueus, com a possibilidade do último ser catalético. A única exceção em que o anceps da quarta posição acabou sendo ocupado por uma sílaba forte foi o seguinte:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
Fil / ha / **de** / **Zeus** / **que ur** / de / em / **ga** / nos, / **pe** / ço-

Como resultado, esse verso da *Ode a Afrodite* se estruturou pela sequência de um troqueu, um espondeu, um dátilo e dois troqueus, sendo o único nos dois poemas de Safo do *corpus* a usar de modo diferente o *anceps* da quarta posição.

### 3. Safo – *Phainetai moi* (Fr. 31)

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
ἔμμεν' ὤνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι  
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεί-  
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν  
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,  
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι-

5

σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' κάμ μὲν γλώσσά ἔαγε, λέπτον  
δ' αὐτικά χρωί πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,  
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ-  
βεισι δ' ἄκουαι, 10

κάδ δέ μ' ἰδρωσ καχέεται, τρόμος δὲ  
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας  
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης  
φαίνομ' ἐμ' αὐται· 15

**Ele me parece ser par dos deuses,  
O homem que se senta perante ti  
E se inclina perto pra ouvir tua doce  
Voz e teu riso**

**Pleno de desejo. Ah, isso, sim,  
Faz meu coração 'stremecer no peito,  
Pois tão logo vejo teu rosto, a voz  
Perco de todo.** 5

**Parte-se-me a língua. Um fogo leve  
Me percorre inteira por sob a pele.  
Com os olhos nada mais vejo. Zumbem  
Alto os ouvidos.** 10

**Verto-me em suor. Um tremor me toma  
Por completo. Mais do que a relva estou  
Verde e para a morte não falta muito –  
É o que parece.** 15

O texto do fragmento 31 de Safo comumente apresenta quatro estrofes de quatro versos cada. No entanto, algumas edições consideram também a existência de um último verso solto. Pelo fato de que essas quatro estrofes possuem uma unidade bem-delimitada e também por conta desse verso final aparentemente não acrescentar muito, ele foi deixado de fora.<sup>4</sup>

O poema foi composto com quatro estrofes de mesmo padrão métrico, de modo a conferir-lhe uma unidade que, de outra forma, talvez não existisse, devido ao fato de que a maior parte do texto é usada para descrever a falha do funcionamento de diversas funções e sentidos do corpo do eu-lírico. Ademais, outro fator que colabora imensamente para criar um conjunto coeso e uma unidade sólida para o poema é a simetria entre o primeiro verso e o último, ambos iniciados pelo verbo φαίνομαι. Na

<sup>4</sup> Esse verso final, na edição adotada (cf. Campbell, *op. cit.*), é o seguinte: “ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ καὶ πένητα” (“Mas tudo se pode suportar, posto que mesmo a um pobre”).

primeira ocasião, ele se refere ao homem que está perto da amada do eu-lírico e, na segunda, ao próprio eu-lírico. Tentou-se manter esse efeito até certo ponto, mas não foi possível deixar os dois verbos no início de verso na tradução, uma vez que ele não se encaixa no esquema métrico.

O primeiro verso do texto grego, ainda mais do que os restantes, tem uma sonoridade leve e fluida, marcada mormente por /s/ em κῆνος, ἴσος e θεοῖσιν, que lhe conferem uma qualidade quase diáfana, fazendo com que o verso seja pronunciado sem dificuldade. Na tradução, tentou-se manter essa sonoridade, com uma sequência de /s/ em “parece”, “ser”, “dos” e “deuses”.

O segundo verso da segunda estrofe, por outro lado, tem um andamento mais truncado e, ao mesmo tempo, mais delineado por conta da concentração de sons de /t/ em στήθεσιν e ἐπτόαισεν, além da presença de /p/ nessa última palavra e da líquida /r/ em καρδίαν, cujo próprio som intensifica a ideia da instabilidade enunciada no verso. Esse último efeito foi recriado na tradução com o vocábulo “estremecer”, que, junto de “peito”, completa o campo sonoro existente em grego com certa fidelidade.

Desse verso em diante, há uma longa descrição de como os vários sentidos do corpo do eu-lírico se confundem e deixam de funcionar normalmente quando na presença de sua amada. Durante essa descrição, há uma forte presença de *enjambements*, que fazem com que o texto adquira um andamento rápido, quase alucinado, que só encontra uma pausa definitiva no final da quarta estrofe com o prenúncio da morte. Na tradução, tentou-se, tanto quanto possível, manter essa característica do texto original, preservando o cavalgamento.

Por fim, nessa mesma passagem, há a ocorrência de um polissíndeto, pela repetição contínua da partícula δε. Esse artifício é bastante comum no grego antigo, a ponto de praticamente não se sobressair em relação à estrutura do texto. Por esse motivo, ele foi traduzido por orações simples e sem coordenação, criando um assíndeto no texto em português.

#### 4. Safo – “Ode a Afrodite” (Fr. 1)

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Αφρόδιτα,  
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,  
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,  
πότνια, θυμον,

ἀλλὰ τυιδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα 5  
τὰς ἔμας αὐδᾶς αἰοῖσα πῆλοι  
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα  
χρῦσιον ἦλθες

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον 10  
ὠκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας  
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωϊθε-  
ρος διὰ μέσσω,

αἶψα δ' ἐξείκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα, 15  
μειδιάισαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ  
ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι  
δηῦτε κάλημι,

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι 20  
μαινόλαι θυμῳι· τίνα δηῦτε πείθω  
ἄψ' σ' ἄγην ἐς ἂν φιλότατα; τίς σ', ὦ  
Ψάπφ', ἀδικῆει;

καὶ γὰρ αἶ φεύγει, ταχέως διώξει·  
αἶ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·  
αἶ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει  
κωῦκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλεπὰν δὲ λύσον 25  
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαί  
θυμός ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ  
σύμμαχος ἔσσο.

**Afrodite eterna de etéreo trono,  
Filha de Zeus que urde enganos, peço-  
Te: com mágoa e náusea não domines,  
Dona, minh'alma,**

**Mas pra cá descende se alguma vez,  
Tendo a voz me ouvido de muito longe,  
Escutaste e a áurea casa pátria,  
Vindo, deixaste em** 5

**Carro atrelado. Formosas aves  
Ágeis te levavam por sobre a terra 10  
Negra, densas asas no céu vibrando em  
Meio ao ar.**

**Logo aqui chegaram e tu, ditosa,  
Em teu rosto eterno um sorriso abrindo,  
Quis saber a causa de minha angústia, 15  
A ordem do apelo,**

**O** que eu **mais** queria que **me** passasse  
**De ânimo imprudente.** "Agora **quem**  
**Devo persuadir** para **ti.** Quem, **Safo,**  
**Faz** com que **sofras?**

20

**Se ora foge, logo** te **irá** no **encalço.**  
**Se rejeita** os **dotes,** não **tarda** a **dá-los.**  
**Se não te ama, logo** ela **vai** te **amar**  
**Contra** a **vontade."**

**Vem-me agora, pois,** desfazer **essa árdua**  
**Aflição.** Perfaz-me o que **minha alma**  
**Sonha ver** **perfeito,** e **sê** tu **mesma**  
**Minha aliada.**

25

Na *Ode a Afrodite* de Safo, o eu-lírico faz um pedido de ajuda à deusa, seguindo a ordem padrão de uma prece, a saber: a enunciação do nome e dos epítetos da entidade a quem se está dirigindo, a lembrança de alguma relação preexistente entre o mortal e o deus, culminando, por fim, no pedido propriamente dito. Como um paralelo ilustrativo, pode-se lembrar o pedido, a Apolo, feito por Crises no início da *Ilíada*. A partir do verso trinta e sete do primeiro canto, o velho sacerdote troiano inicia uma prece ao deus, citando um de seus epítetos, ἀργυρότοξος (“do arco argênteo” na tradução de Carlos Alberto Nunes), além de elencar algumas de suas áreas de atuação. Em seguida, ele afirma já ter construído templos magníficos e feito sacrifícios em honra ao deus. Somente depois disso, ele faz o pedido de intervenção de Apolo numa vingança sobre os Aqueus por não lhe devolverem a filha.

Deixando de lado o exemplo da épica e partindo para a análise estrutural do poema de Safo, pode-se dizer que ele foi construído pela sucessão de quadras feitas num mesmo padrão métrico. Nas três primeiras, encontram-se a invocação da deusa e o início da lembrança de vezes passadas em que ela veio ter com o eu-lírico. A quarta quadra marca a metade do poema no momento em que, na lembrança, a deusa chega até a mortal. Na quinta e na sexta quadra, pode-se observar a recordação de um diálogo em que a deusa se mostrou favorável ao eu-lírico. Por fim, na sétima e última quadra, há o pedido por auxílio divino.

O primeiro verso dessa ode de Safo, considerado por Pound<sup>5</sup> um dos mais belos já criados, apresentou as mais sérias dificuldades dentre as encontradas no processo de

<sup>5</sup> Cf. Pound, *op. cit.*, p. 18.



tradução do poema. A primeira delas, como ocorrido no outro poema de Safo presente neste trabalho, foi a de encontrar uma palavra em português para traduzir ποικίλος, uma vez que a tradução literal, “variegado”, dificilmente condiz com a sonoridade buscada. Limitando ainda mais as opções, havia o metro enxuto escolhido para a tradução, de modo que “imortal”, como tradução de ἄθανάτ’, dificilmente permitiria o uso de um adjetivo adequado e mais extenso para substituir “variegado”. Por esse motivo, no lugar de “imortal” foi empregado “eterna”, cujo sentido, para os gregos, era semelhante quando usado em relação aos deuses, como se pode observar na *Teogonia* de Hesíodo.<sup>6</sup> Tendo livrado algum espaço, dessa forma, foi possível escolher um vocábulo mais longo e cuja sonoridade fosse forte o bastante para emular o efeito que se tem em grego pela sucessão de sons de /t/ até culminar em ἄθανάτ’, para em seguida o som quase que deslizar para “Afròdita”. Em português, dois dos pontos máximos do verso são a sílaba tônica de “etéreo” e a de “eterna”, as quais se intensificam pela sequência de sons de /t/ ao longo do verso, que prossegue até terminar em “trono”, tendo começado com o próprio nome da deusa. Teria sido mais interessante manter “Afrodite” no final do verso, mas não foi de todo possível, de modo que a melhor solução encontrada foi deixar o termo em destaque no início do verso, abrindo o poema.

Na tradução do segundo verso do poema, houve um problema de ordem intertextual, por conta da lembrança da bela tradução que J. A. A. Torrano fez desse mesmo poema. Nela, δολόπλοκε foi traduzido como “tecelã de enganos”. A tradução desse vocábulo sempre me pareceu tão adequada que levou certo tempo até conseguir desvencilhar-me dela e perceber que havia outras opções que se encaixariam melhor no metro empregado. À versão de Torrano, esse trabalho ainda deve crédito pelo uso do verbo “perfazer” para traduzir as duas ocasiões em que derivados de τελέω aparecem, além de, certamente, inspiração em outras ocasiões do poema.

Do segundo para o terceiro verso da tradução, preferiu-se separar “peço-“ de “te”, tanto por ser um recurso empregado por Safo em outros poemas, quanto por uma necessidade métrica, pois de outra forma teria sido difícil fazer com que o restante do verso se encaixasse no padrão métrico adotado.

---

<sup>6</sup> Tem-se por premissa a possibilidade de tradução de “οἰὲν ἑόντων” por “dos eternos”. Na obra de Hesíodo, esse é um dos epítetos que pode variar, em geral por questões métricas, com “ἄθανάτων” (“dos imortais”) para referir-se aos deuses. Por exemplo, pode-se verificar o verso vinte e um da *Teogonia*; ocasião em que eles, aliás, aparecem juntos.

No terceiro verso da sexta quadra, foi preciso adicionar um “ela”, para deixar claro que o objeto de desejo do eu-lírico é uma mulher, o que, em grego, está implícito na terminação do particípio ἐθέλοισα, que se encontra no verso seguinte, o qual teve uma tradução pouco literal por necessidades métricas. Mais literalmente, lê-se “mesmo não querendo”.

### Referências

ANTUNES, C. L. B. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga. Uma tradução comentada de 23 poemas*. São Paulo: FFLCH-USP, 2009 (dissertação inédita de mestrado em Letras Clássicas).

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Chantaine, 1950.

CAMPBELL, D. A. *Greek lyric I*. Cambridge/ London: Harvard University Press, 2001.

LIDDEL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: University Press, 1996.

POUND, E. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.

WEST, M. L. *Introduction to Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

## A celebração da moral heroica na *Iliáda* de Homero

Ana Gabrecht  
Faculdade Saberes/ Vitória-ES  
anagabrecht@gmail.com

### RÉSUMÉ

Cet article essaye une définition de la puissance de *basileús* (roi) homérique comme il est décrit dans l'*Illiade*. Le pouvoir du monarque est appuyée par des éléments symboliques qui l'entourent, qu'il s'agisse de ses attributs tels que la couronne et son sceptre ou d'attributs moraux tels que le courage sur le champ de bataille. Comme l'*Illiade* est un poème de la guerre, c'est une œuvre que représente la morale héroïque, le guerrier code de valeurs prévalant dans la soi-disant homérique Période (siècle XII-VIII a.C). Dans le monde homérique, est en temps de guerre, bien plus que de paix, le héros — le plus souvent, un *basileús* — peuvent montrer leur savoir-faire et assurer ainsi sa position dans la hiérarchie sociale.

MOTS-CLÉS: Homère; *Illiade*; royauté; honneur; gloire.

A epopeia homérica é a celebração da moral heroica. Moral que pressupõe a existência de uma tradição de poesia oral, repositória de uma cultura comum, que funciona para o grupo como memória social. Não há *kléos* (glória) senão cantada. O herói homérico não luta e morre esperando obter recompensas em uma outra vida,<sup>1</sup> mas busca a glória celebrada na poesia épica.

Os heróis homéricos são guiados por um rígido código de valores, norteados principalmente pelas ideias de *timé* (honra), *areté* (virtude, excelência), *kléos* (glória), *géras* (privilégio). Sendo um poema bélico, os valores apresentados na *Iliáda* são essencialmente os de uma aristocracia guerreira, que necessita mostrar sua destreza em campo de batalha. De acordo com a moral heroica predominante no mundo dos poemas, os reis devem ser guerreiros proeminentes para, assim, desfrutar do poder e dos privilégios. Gozam desses na devida proporção de suas habilidades bélicas.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A principal razão pela qual é tão importante para o herói homérico obter honra e glória no campo de batalha é porque, no mundo da *Iliáda*, não há uma significativa vida após a morte. A palavra *psiqué*, normalmente traduzida como “alma”, não tem, em Homero, a importância intelectual ou espiritual que irá adquirir na Grécia posteriormente. Na *Iliáda*, refere-se a uma entidade que se desprende do corpo no momento da morte — ou durante um desmaio, nesse caso, retornando ao corpo — e migra para o *Hades* (espécie de inferno). Lá, torna-se uma sombra do que tinha sido a pessoa quando viva, sem consciência, nem mesmo inteligência. Apenas uma fumaça sem significativa existência física ou mental cf. Schein, S. L. *The mortal hero. An introduction to Homer's "Iliad"*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 68. Sendo um guerreiro valoroso, o herói continuará a existir se seu renome subsistir imperecível, em vez de desaparecer no anonimato cf. Vernant, J.-P. *Entre o mito e a política*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 411.

<sup>2</sup> Cf. McGlew, J. F. *Tyranny and political culture in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1996, p. 53.

O estudioso da guerra na Idade das Trevas, Hans Van Wees,<sup>3</sup> chama a atenção para o fato de que, na *Ilíada*, todas as cenas de combate são dominadas pelas figuras dos líderes. É em tempo de guerra, muito mais que em tempo de paz, que o *basileús* (rei) pode mostrar suas habilidades e assim assegurar sua posição de liderança.

Uma das principais funções do rei no mundo homérico é o comando militar. Embora esteja muito velho para o combate, o *basileús* pode delegar seus poderes ao futuro sucessor, como faz Peleu, rei da Fítia, que, não podendo participar da Guerra de Troia, envia como representante seu filho Aquiles, no comando de seus homens, os chamados mirmidões.<sup>4</sup>

Finley<sup>5</sup> destaca a aparente desorganização dos combates na *Ilíada*:

A confusão aí é indescritível. Ninguém comanda ou dá ordens. Entra-se e sai-se da batalha a seu bel-prazer; cada qual escolhe seu adversário; agrupam-se e reagrupam-se por razões puramente pessoais. Essa desorganização não encontra sua origem na falência do plano de batalha previsto, mas traduz o desinteresse do poeta por tudo aquilo que não diz respeito aos seus heróis enquanto indivíduos.

Apesar dessa impressão de confusão nos combates que se tem ao ler a *Ilíada*, há um comandante principal que conduz a ação. Nos assuntos bélicos, o ideal é que haja um líder supremo que comande a empresa, assim como Agamêmnon é o comandante da expedição grega a Troia. Conforme as palavras que o poeta põe na boca de Odisseu:<sup>6</sup> “Não é bom! Que um rei, um só, nos comande e encabece...” Apesar de nem sempre ser obedecido, é Agamêmnon quem dita as ordens no exército aqueu, assim como é Heitor que o faz no lado troiano. Para fazer cumprir suas ordens, o *basileús* exerce sua *thémis*<sup>7</sup> e tem o direito sobre a vida e a morte de todos. Ameaçando os soldados, Agamêmnon<sup>8</sup> diz:

<sup>3</sup> Cf. Van Wees, H. Kings in combat: battles and heroes in the “Iliad”. *Classical Quarterly*. Oxford, vol. XXXVIII, n. 1, p. 1-24, 1988.

<sup>4</sup> Cf. Homero. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. Vol. I/ II (IX, 252; XI, 783).

<sup>5</sup> Cf. Finley, M. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1988, p. 71.

<sup>6</sup> Cf. *Ilíada* II, 204-5.

<sup>7</sup> Finley (*op. cit.*, p. 75) informa que esse termo é intraduzível. Dom dos deuses e signo de vida civilizada, significa por vezes o costume justo, as regras de procedimento, a ordem social e outras vezes, simplesmente, a vontade dos deuses (revelada por um áugure), quase sem implicar a ideia de justiça. Pode-se definir o termo como tradição ou costume transmitido oralmente, sendo aplicada somente em casos concretos. O recurso a *thémis* confirma o caráter costumeiro do procedimento (Trabulsi, J. A. D. *Ensaio sobre a mobilização política na Grécia Antiga*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 26).

<sup>8</sup> Cf. *Ilíada* II, 391-3.

E aquele que eu surpreenda longe do combate,  
querendo resguardar-se junto às naves curvas,  
este não fugirá dos cães e dos abutres.

Para falar da realza que existe em Esparta, Aristóteles<sup>9</sup> utiliza-se do exemplo de Homero. O filósofo fala dos poderes supremos de Agamêmnon, durante a Guerra de Troia:

O rei não tem o direito de matar, a não ser numa única atribuição do poder real, como os reis antigos aos quais a lei dava o direito de ferir de morte, nas expedições militares. Há disto uma prova em Homero: Agamêmnon suportava as injúrias nas assembleias gerais; mas em campanha ele tinha até o direito de matar.

Para corroborar sua afirmação, Aristóteles utiliza-se do mesmo trecho de Homero citado acima.

O poeta da *Ilíada* faz uma conexão entre ser líder de um contingente de homens e ser excelente guerreiro. Os chefes são sempre escolhidos dentre os melhores guerreiros, dentre aqueles que os acompanham. Sobre Sarpédon, Homero diz que é “o melhor dos seus muitos guerreiros”.<sup>10</sup> Heitor é descrito como “o mais forte dos guerreiros de Troia”.<sup>11</sup> Aquiles,<sup>12</sup> Agamêmnon,<sup>13</sup> Aias<sup>14</sup> e Diomedes<sup>15</sup> são chamados, cada um, de “o melhor dos Aqueus”

É no calor do combate que o herói demonstra toda sua *areté* (virtude, excelência) e consegue obter *timé* (honra). A distinção entre quem é *agathós*<sup>16</sup> (bom) e quem é *kakós* (mau) faz-se no campo de batalha de acordo com a habilidade bélica.<sup>17</sup> Nestor dirige-se a Agamêmnon, dizendo:<sup>18</sup>

Isso feito e seguindo-te  
os Gregos, saberás que chefes, que guerreiros

<sup>9</sup> Cf. Aristóteles. *A Política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Livro III, cap. IX, § 2.

<sup>10</sup> Cf. *Ilíada* XVI, 551.

<sup>11</sup> Cf. *Ilíada* VI, 460.

<sup>12</sup> Cf. *Ilíada* XVI, 271-2.

<sup>13</sup> Cf. *Ilíada* II, 579-80.

<sup>14</sup> Cf. *Ilíada* II, 768.

<sup>15</sup> Cf. *Ilíada* V, 414.

<sup>16</sup> Uma definição mais completa de *agathós* é dada por Vernant, *op. cit.*, p. 408: “Significa [...] que um homem é de boa cepa, rico, belo e poderoso e que possui as virtudes e a nobreza de alma semelhantes ao ideal grego do homem completo, do homem de coragem”.

<sup>17</sup> Cf. Adkins, A. W. H. *Merit and responsibility. A study in Greek values*. Chicago: University of Chicago Press, 1975, p. 32.

<sup>18</sup> Cf. *Ilíada* II, 364-8.

vacilam, quais são bravos, cada um por si  
lutando. Saberás se é o mal-querer dos deuses,  
ou a moleza inútil de homens que te tolhe.

O *status* e o privilégio do rei homérico são adquiridos pelo seu nascimento, mas devem ser sustentados pela sua capacidade guerreira. Isso assegura a sua posição e a da sua descendência.<sup>19</sup> Ao *basileús* não basta apenas herdar o apanágio real, é preciso justificá-lo. Agamêmnon é criticado por Aquiles por ter a proeminência nos espólios de guerra — um dos privilégios reais —, mas não se destacar como guerreiro. O herói assim se dirige ao comandante da expedição:<sup>20</sup>

Olho de cão e coração de cervo! Bronco  
de vinho! Nunca ousaste, armado, com teu povo  
enfrentar um combate, nem seguiste os bravos  
na luta de emboscadas. Tens pavor à morte.  
Mais fácil é no vasto campo dos Aqueus  
Ebulhar do seu bem a quem te contradiz.  
Devora-povo! Rei dos Dânaos? Rei de nada.

O rei tem uma série de deveres. Um deles é esforçar-se no campo de batalha. Somente assim, o *basileús* pode retribuir à comunidade o respeito que lhe é demonstrado. Sendo valoroso no combate, o líder estende suas conquistas ao povo. Nesse aspecto, Heitor é um caso ilustrativo. Ao lamentar a morte do herói troiano, sua mãe, Hécuba, exclama: “Vivo, eras um deus, uma glória grandiosa para Troia”.<sup>21</sup> Sendo vitorioso na guerra, o rei homérico glorifica seu povo.<sup>22</sup>

O discurso que Sarpédon dirige a Glauco<sup>23</sup> é famoso por exprimir os deveres do *basileus* no campo de batalha e as honras que lhe cabem.

Primeiros dos Lícios,  
cabe-nos arrostar, firmes, a luta ardente,  
para que os Lícios, fortes-couraças, repitam:  
“Não sem glória, na Lícia, nossos reis governam,  
comendo carnes nobres de vitela, vinho  
sabor-de-mel bebendo em copas; mas na luta  
postam-se na dianteira, excelem no valor.”

<sup>19</sup> Cf. Van Wees, *op. cit.*, p. 18.

<sup>20</sup> Cf. *Ilíada* I, 225-31.

<sup>21</sup> Cf. *Ilíada* XXII, 433-4.

<sup>22</sup> Cf. Van Wees, *op. cit.*, p. 20.

<sup>23</sup> Cf. *Ilíada* XII, 315-21.

Antes ainda, Sarpédon questiona a Glauco:<sup>24</sup>

Por que somos honrados  
— os assentos mais nobres, as carnes melhores —  
em Lícia, nos festins, copas copiosas, feito  
deuses? Extenso trato de terra [*temenos*] nos deram  
por domínio, vizinho ao Xanto, plantações,  
semeaduras de trigo.

Os privilégios particulares da realeza homérica são enunciados por certo número de termos que remetem à honra e às honras.<sup>25</sup> Dentro do código de valores homérico, destacam-se, em particular, as noções de *géras* e de *timé*. Ambos os termos estão intrinsecamente interligados entre si. Vê-se que os termos são quase indissociáveis. Vários autores propuseram-se a definir *timé* em Homero, mas sempre relacionado com o termo *géras*.

Benveniste<sup>26</sup> define *timé* como um dos apanágios reais — como também o é o *geras* — que designa o quinhão de honra régia que os deuses recebem do destino (*Moíra*) e os homens, de Zeus. *Géras* seria a parte de honra suplementar ocasionalmente concedida pelos súditos ao rei e, distintiva de sua dignidade.

Em uma sociedade guerreira como é a descrita nos poemas homéricos, ganhar honra e glória torna significativa uma vida breve e permite ao herói destacar-se aos olhos dos outros.<sup>27</sup> Isso está implícito no próprio conceito de honra, tal como é definido por Pitt-Rivers:<sup>28</sup>

Honra é o valor que uma pessoa tem aos seus próprios olhos mas também aos olhos da sociedade. É a sua apreciação de quanto vale, da sua pretensão a orgulho, mas é também o reconhecimento dessa pretensão, a admissão pela sociedade da sua excelência, do seu direito a orgulho [*grifo do autor*].

<sup>24</sup> Cf. *Ilíada* XII, 310-5.

<sup>25</sup> Cf. Benveniste, E. *O vocabulário das instituições indo-europeias. Vol. II: Poder, Direito, Religião*. Campinas: UNICAMP, 1995, p. 43.

<sup>26</sup> Cf. Benveniste, *op. cit.*

<sup>27</sup> Cf. Schein, *op. cit.*, p. 70.

<sup>28</sup> Cf. Pitt-Rivers, J. Honra e posição social. In: Peristiany, J. G. *Honra e vergonha. Valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 13. Em seu artigo, Pitt-Rivers alerta que os princípios da honra, embora universais, estão revestidos por concepções que não são exatamente equivalentes de região para região. Embora sabendo que o mundo homérico representa uma realidade bem particular e, como tal, tem suas especificidades, é possível utilizar as conceituações dadas por Pitt-Rivers, uma vez que essas se referem às estruturas gerais do conceito.

Em uma sociedade de confronto na qual, para ser reconhecido, é preciso derrotar rivais em uma competição incessante pela glória, cada indivíduo está colocado sob o olhar do outro. O herói homérico é o que os outros veem dele. Sua identidade é construída dessa maneira, depende de sua avaliação social.<sup>29</sup> A honra de um homem implica não somente a preferência por uma determinada forma de conduta, mas também o direito a certa forma de tratamento. A posição social estabelece-se pelo reconhecimento de certa identidade social.<sup>30</sup> Os reis homéricos constroem sua identidade cercando-se de elementos de sacralidade e um desses elementos é a *timé* recebida dos deuses, que faz com que o *basileús* aproxime-se cada vez mais do divino, tornando-o assim, um ser diferenciado dos demais.

Segundo Adkins,<sup>31</sup> a *timé* do herói delimita sua posição em uma escala social cujo topo são os deuses imortais. Levando-se em consideração que, no universo dos poemas, o sagrado é indissociável das demais esferas do cosmos, constata-se que o mundo dos deuses é governado pelos mesmos valores que organizam o mundo dos homens. Compartilhando dos mesmos valores, desejos, sentimentos, o que diferencia o ser humano das divindades é o fato de estas não conhecerem a morte — são *athánatoi* (imortais) — e terem mais *timé* que os mortais: “Sua força é maior, sua honra, seu poder”.<sup>32</sup> Os deuses têm os mesmos atributos que os seres humanos, porém em maior quantidade. O homem homérico assim concebe os seus deuses, pois só conhecem um sistema de valores, o seu próprio, e é a imagem deste sistema que constroem sua representação das divindades.<sup>33</sup>

Assim como os homens, também os deuses preocupam-se em obter *timé* e preocupam-se ainda mais se a perderem. No canto VII da *Iliada*,<sup>34</sup> vê-se Posêidon inseguro com um muro construído pelos aqueus em Troia. A fama (*kléos*) da muralha pode fazer com que os mortais esqueçam-se daquela que Posêidon e Apolo construíram com bastante esforço em Troia, a pedido do antigo rei da cidade, Laomedonte, pai de Príamo. O deus dos mares assim se queixa com Zeus:

[...] Na terra infinita haverá,  
Zeus, um mortal capaz de alçar a mente dos deuses?

<sup>29</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, p. 407.

<sup>30</sup> Cf. Pitt-Rivers, *op. cit.*, p. 14.

<sup>31</sup> Cf. Adkins, A. W. H. Homeric gods and the values of Homeric society. *Journal of Hellenic studies*. London, vol. XCII, p. 3, 1972.

<sup>32</sup> Cf. *Iliada* IX, 499.

<sup>33</sup> Cf. Adkins, *op. cit.*, p. 1 e 7.

<sup>34</sup> Cf. *Iliada* VII, 445-54.



É ver como os Aqueus, longos-cabelos, ousam erguer um muro protetor das naus, e um fosso ao derredor escavam, sem mesmo ofertar uma hecatombe aos numes! Tanto quanto a Aurora se estende, será vasta a fama deste feito, e fará que se olvide o renome do muro que, para Laomedonte, Febo e eu levantamos, penoso labor.

Irritado Zeus responde ao irmão:<sup>35</sup>

[...] Um pensamento assim,  
só a um deus inferior a ti em valentia  
e força poderia ocorrer; teu renome (*kléos*)  
irá sempre tão longe quanto a Aurora.

De acordo com Zeus, alguns deuses podem ter esse temor de serem subjugados pelo *kléos* dos homens e perderem *timé*, mas não Posêidon, que é poderoso o suficiente para não se preocupar com isso. Vê-se nessas passagens que o deus dos mares está mais preocupado com o *kléos* do que com a *timé*. Porém seu receio em não receber hecatombes (sacrifícios) por parte dos construtores do muro é justificável, uma vez que são as oferendas dos mortais, juntamente com a Moira, que dão a *timé* aos deuses. Cabe aos homens honrarem os deuses para deles conseguirem a *philía*.<sup>36</sup>

No mundo homérico, a prosperidade e o destaque social de um indivíduo são considerados presentes dos deuses, pois demonstram sua proximidade com o divino. O *basileús*, sendo o maior na escala social, tem mais *timé* dada pelos deuses. Aquele que recebe mais *timé* demonstra maior proximidade com as divindades. Os deuses, em Homero, não concebem benefícios aos seres humanos em uma vida após a morte; quanto mais proeminente é um homem em vida, mais demonstra que os deuses o estão protegendo e mantêm com ele uma relação de *philía*.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Cf. *Ilíada* VII, 456-9.

<sup>36</sup> Comumente traduzido como “amizade” ou, ainda, “amor”. No entanto, para Adkins, *op. cit.*, p. 12, nenhuma das duas traduções expressa o sentido da palavra, devendo permanecer intraduzível, pois tem um sentido bastante específico em Homero. Localiza-se no contexto das relações de reciprocidade do mundo homérico. Para maiores informações cf. Donlan, W. The social groups of Dark Age Greece. *Classical Philology*. Chicago, vol LXXX, n. 4, p. 293-308, 1985; Gill, C.; Postlethwaite, N.; Seaford, R. (org.), *Reciprocity in ancient Greece*. Oxford: University Press, 1998; Villela, J. L. M. A dívida e a diferença. Reflexões a respeito da reciprocidade. *Revista de antropologia*. São Paulo, vol. XLIV, p. 185-220, 2001; Seaford, R. *Reciprocity and ritual. Homer and tragedy in the developing city-state*. Oxford: Clarendon, 2000.

<sup>37</sup> Cf. Adkins, *op. cit.*, p. 15.

A honra reservada ao herói homérico não é meramente uma abstração. Para Schein,<sup>38</sup> o significado básico de *timé* seria “recompensa” ou “valor”, em um sentido tangível. Para o autor, a palavra pode ser usada para designar uma mulher como Briseida, que era o *géras* — ou a dádiva de honra — de Aquiles, como também para designar assentos de honra, taças cheias de vinho, carnes e lotes de terra — como os do discurso de Sarpédon. Finkelberg<sup>39</sup> argumenta que “honra” não é uma tradução precisa para o termo *timé*,<sup>40</sup> dado o seu sentido abstrato. A autora concorda com a visão de Schein, ao conceber *timé* como algo palpável. Para ambos, Homero vê a honra como algo inseparável de presentes, possessões, proeminência nos banquetes.

Antes de prosseguir, é necessário delimitar certa diferenciação entre os dois termos em debate. Apesar de sutil, há uma importante diferença entre *géras* e *timé*. Para Benveniste,<sup>41</sup> o primeiro é concedido ao herói pelos seus contemporâneos, enquanto o segundo é concedido pelo destino e pelas divindades, faz parte do quinhão de cada um. Assim, ninguém pode questionar a legitimidade desse apanágio.

Conforme as palavras de Odisseu:<sup>42</sup> “É grande a ira de um rei, da progênie de Zeus. Honra lhe inspira o deus [*timè d’ek Diós esti*] astucioso que o ama!” A *timé* se define como uma dignidade de origem divina. Compreende não só o poder, mas também privilégios de respeito e rendimentos materiais. Assim sendo, a *timé* se distingue do *geras*, que é uma prestação material e ocasional concedida ao soberano ou a um herói pelos homens.

Adkins (1972: p. 5-6) refere-se à *timé* como possessões acrescidas de *status*, mas não somente isso. Essa palavra também carrega uma forte carga emotiva. Quando não é possível a restituição ou a substituição da *timé* perdida, a resposta imediata daquele que a perdeu é agir com violência.<sup>43</sup> A resposta imediata de Aquiles à tomada de Briseida é o desejo de matar Agamêmnon.<sup>44</sup>

#### No peito hirsuto do Peleide [*Aquiles*] a angústia

<sup>38</sup> Cf. Schein, *op. cit.*, p. 71.

<sup>39</sup> Cf. Finkelberg, M. *Timè and aretè* in Homer. *Classical Quarterly*. Oxford, vol. XLVIII, n. 1, p. 16, 1998.

<sup>40</sup> De acordo com a autora, a tradução apropriada para o termo *timé*, na maioria dos contextos da *Ilíada*, poderia ser *status el* ou “prestígio”.

<sup>41</sup> Cf. Benveniste, *op. cit.*, p. 51-2.

<sup>42</sup> Cf. *Ilíada* II, 196-7.

<sup>43</sup> Conforme Pitt-Rivers, *op. cit.*, p. 20, “a prova final da honra é, em última análise, a violência física, e quando outros métodos falham existe a obrigação de recorrer a ela não só num código de honra formal como em meios sociais que não admitem esse código”.

<sup>44</sup> Cf. *Ilíada* I, 188-94.

assoma. O coração partido em dois, hesita.  
 Ou arranca do flanco a espada pontiaguda  
 e afastando os demais abate o Atreide [Agamêmnon] no ato,  
 ou reprime o furor, doma a revolta no ânimo.  
 Tudo isso lhe rodava no íntimo e, entretanto,  
 ia sacando da bainha o gládio enorme.

Somente a intervenção da deusa Atena, prometendo-lhe restituição da ofensa recebida, consegue acalmar-lhe os ânimos. Diz a deusa:<sup>45</sup>

Descendo do alto céu, para acalmar-te a ira  
 (se caso me obedeces), vim a mando de Hera,  
 deusa dos braços brancos, que por ambos vela [Aquiles e  
 Agamêmnon].  
 Vamos, pára essa briga! Deixa em paz a espada!  
 Insulta-o com palavras, sim, o quanto queiras.  
 Agora vou dizer-te o que se cumprirá:  
 um dia hão de pagar-te o triplo em dons esplêndidos  
 como preço da afronta. Acalma-te e obedece.

Como no mundo homérico o valor de um homem está ligado a sua reputação, toda ofensa a sua dignidade, todo ato ou comentário que atinja seu prestígio serão sentidos pela vítima como uma forma de rebaixar ou destruir seu ser, sua virtude íntima, e de consumir sua queda. Desonrado, aquele que não conseguiu que o homem que o ofendeu pague pelo ultraje perde, com sua *timé*, o renome, o lugar na hierarquia e os privilégios. Separado das solidariedades antigas, afastado do grupo de seus pares, só lhe resta a condição de *kakós*, torna-se um errante, sem país ou sem raízes, é um exilado desprezível, um homem sem nenhum valor.<sup>46</sup> Aquiles, ainda ofendido pela afronta de Agamêmnon, exclama:<sup>47</sup> “Sempre recordo como o Atreide [Agamêmnon] entre os meus pares tratou-me: um sem-pátria, um qualquer...”

Ao tomar Briseida de Aquiles, Agamêmnon fere o herói no seu ponto mais sensível. O rei o despoja de seu *gêras*, isto é, da parte de honra do butim com a qual o haviam gratificado.<sup>48</sup> Além da vantagem material que o *gêras* proporciona, vale também

<sup>45</sup> Cf. *Ilíada* I, 207-14.

<sup>46</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, p. 408.

<sup>47</sup> Cf. *Ilíada* IX, 647-9.

<sup>48</sup> No artigo de A. T. Murray (On the disposition of spoil in the homeric poems. *American Journal of Philology*. Baltimore, vol. XXXVIII, n. 2, p. 186-193, 1917), vê-se uma certa ambiguidade na *Ilíada* quanto à questão da disposição dos espólios de guerra. O autor cita várias referências em que é claro que Aquiles recebeu seu *geras* do conjunto dos aqueus. No canto XVI (*Il.*, 56), o herói assim se refere a Briseida: “A moça que os Aqueus concederam-me em prêmio [*gêras*]”. Porém, no canto IX (*Il.*, 367-9), Aquiles diz que o recebeu de Agamêmnon: “O prêmio [*gêras*], Agamêmnon, de quem o recebi, de mim à bruta o arrebatou com *hýbris* ultrajante!” Ao final, Murray (*op. cit.*, p. 193) conclui que os espólios

como símbolo de prestígio, como consagração de uma supremacia social. Um *gêras* é um privilégio excepcional, uma prestação concedida a título especial, como reconhecimento de uma superioridade de posição — como no caso de Agamêmnon — ou de valor e façanha — como no caso de Aquiles. Tirar o *gêras* de Aquiles é, de certo modo, negar-lhe a excelência no combate, a qualidade heroica que nele todos reconhecem.<sup>49</sup> Privado de seu *gêras*, Aquiles sente-se desonrado, torna-se *átimos*. Sem honra, o herói deseja retornar à pátria:<sup>50</sup> “Agora volto a Fítia. À casa, em naves curvas, mais vale retornar, que imaginar-me aqui, sem honra (*átimos*), a recolher-te espólios e tesouros”. Uma vez que as deusas Atena e Hera o proibiram de matar Agamêmnon para apagar sua desonra, Aquiles acaba caindo na situação de *átimos*. Deixar uma afronta por vingar é deixar a própria honra num estado de profanação e equivale à covardia. A relação honra/ coragem e desonra/ covardia resulta diretamente da estrutura da noção de honra, conforme argumenta Pitt-Rivers.<sup>51</sup>

A lógica da honra heroica é o tudo ou nada. Entre a glória imperecível e o último grau da ignomínia, não há posição intermediária para Aquiles. Qualquer ofensa a sua dignidade provoca um efeito que oscila de um extremo ao outro. Isso ocorre pois é atingido o valor de um código que é preciso aceitar sem reservas, sob pena de depreciá-lo por inteiro.<sup>52</sup> De acordo com Schein,<sup>53</sup> a ofensa feita a Aquiles corresponde a uma violação de uma norma social. Ofender a honra do herói equivale a colocar no mesmo plano o covarde e o valoroso. De acordo com as próprias palavras do herói:<sup>54</sup>

O Atreide nunca me convencerá  
[...] Não há recompensa  
no incessante combate contra os inimigos;  
lote igual se destina ao valente e ao inerme;  
prestam honras [*timé*] iguais ao herói [*esthlós*] e ao poltrão [*kakós*];  
morre tanto o pugnaz, quanto o que nada faz.

---

pertencem à coletividade do exército aqueu e por isso é citado como doador do *gêras*. Porém, é necessário que o líder da pilhagem assuma o controle da distribuição. No caso da *Ilíada*, é Agamêmnon que assume esse papel. Sendo o comandante-em-chefe da expedição aqueia a Tróia, é ele que tem a preponderância na distribuição dos espólios. Em sua definição de *geras*, Benveniste, *op. cit.*, p. 44 reforça esse aspecto coletivo que a noção traz: “O *gêras*, portanto, é uma vantagem material, conferida pelo conjunto dos membros de um grupo social quando de uma partilha, durante a apropriação de despojos (saque de uma cidade), por meio de uma reunião prévia de todo esse butim, do qual justamente é retirado esse *gêras*, parte do chefe”. No entanto, Benveniste frisa que é sempre Agamêmnon quem distribui aos guerreiros e demais reis o *gêras* de cada um, suas partes de honra.

<sup>49</sup> Cf. Vernant, J. P. A Bela Morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*. São Paulo, vol. IX, p. 34-35, 1978.

<sup>50</sup> Cf. *Ilíada* I, 169-71.

<sup>51</sup> Cf. Pitt-Rivers, *op. cit.*, p. 18.

<sup>52</sup> Cf. Vernant, *op. cit.*, p. 36.

<sup>53</sup> Cf. Schein, *op. cit.*, p. 71.

<sup>54</sup> Cf. *Ilíada* IX, 315-20.

Restituir a *timé* perdida de Aquiles não é uma tarefa tão simples para Agamêmnon.<sup>55</sup> Na tentativa de apaciar a ira do herói ultrajado, o rei de Micenas declara ter sido culpa da *áte*<sup>56</sup> que o cegou e o fez tomar a cativa de Aquiles.<sup>57</sup>

Quero justificar-me ante o Peleide.  
[...] Não sou culpado,  
mas Zeus, a Moira e a negronoctâmbula Erínia;  
na ágora, eles cegaram-me o siso, funestos,  
no dia em que tomei o prêmio do Aquileu.  
Mas o que fazer? Perpassa um nume e perfaz tudo:  
Ate, a filha maior do pai Zeus, atroz, multi-  
-enganosa. Pés lépidos, não pisa a terra;  
Anda sobre a cabeça dos homens e ao cabo  
os arruína; um depois do outro, ela os burla e enreda.  
O próprio Zeus, como se diz, o mais potente  
entre os deuses e os homens, ela já iludiu.

Agamêmnon manda uma embaixada — Odisseu, Ajax e Fênix — para oferecer a Aquiles reparação pública da ofensa que lhe fora infligida ao tomar-lhe a cativa Briseida, seu *gêras*, a parte de honra que os Aqueus lhe haviam atribuído pela sua excepcional valentia no campo de batalha. Odisseu enumera os inúmeros presentes que Agamêmnon está disposto a dar-lhe como retratação: bacias; trípedes; talentos de ouro; cavalos; sete cativas hábeis nos trabalhos manuais, entre elas Briseida, que ele devolve

<sup>55</sup> A restituição da honra é de primordial importância dentro dessa moral. A satisfação pode ser obtida por desculpas ou pode exigir uma vingança, se as desculpas não forem rapidamente apresentadas ou não forem aceitas. As intenções são de extrema relevância para o restabelecimento da honra porque demonstram o sentimento e o caráter dos quais a honra, como conduta, deriva. As desculpas, quando apresentadas, tomam, portanto, a forma de uma negação da intenção de ofender. A falta de intenção reduz a gravidade do insulto, torna as desculpas mais fáceis de se aceitar. Dizer que um ato foi cometido sem intenção é contar com alguma benevolência do interlocutor, a não ser que este tenha sido gravemente ofendido, pois, em se tratando de honra, as ações são mais claras que as intenções, cf. Pitt-Rivers, *op. cit.*, p. 18.

<sup>56</sup> Em uma perspectiva psicanalítica, E. R. Dodds (*Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002) define *áte* como um estado mental. Para o autor, trata-se de um bloqueio temporário ou confusão no estado normal de consciência. Refere-se a uma situação de insanidade parcial e temporária e, como toda insanidade, é atribuída não a causas fisiológicas ou psicológicas, mas a uma intervenção externa e “demoníaca”. Dodds ainda salienta que não se deve confundir *áte* com perversidade, culpa ou ainda fuga das responsabilidades, trata-se apenas de um inexplicável erro. O autor trabalha com os conceitos de “cultura da vergonha e da honra” — que se aplicaria à sociedade homérica — em oposição às “culturas da culpa e do dever”. Quando um grego agiu mal — como no caso de Agamêmnon, que se apropriou da cativa de Aquiles —, não tem a sensação de ser culpado de um pecado, mas de ter sido indigno do que ele mesmo e os outros esperavam dele, de ter perdido a honra. Quando age bem, não é porque se conformou a uma regra que lhe seria imposta, uma regra de dever decretada por Deus ou pelo imperativo categórico de uma razão universal. É porque cedeu à atração de valores, ao mesmo tempo estéticos e morais, o Belo e o Bem.

<sup>57</sup> Cf. *Ilíada* XIX, 86-96.

sem ter tocado; uma de suas filhas, à sua escolha, para tomar como esposa; sete de suas melhores cidades, que o honrarão com oferendas, como a um deus.<sup>58</sup>

Aquiles recusa. Mesmo se lhe oferecessem dez vezes mais, recusaria. Os presentes de Agamêmnon lhe são odiosos:<sup>59</sup>

Odeio as dádivas  
vindas de sua mão. Valem menos do que um pêlo.  
Dez, vinte vezes mais me desse do que tem,  
[...] nem mesmo assim persuadiria o Atreide  
meu coração, enquanto não pagasse a ofensa,  
ânimo-abrasiva áscua em meu peito.

A própria opulência dos presentes aparece como irrisão para um herói como Aquiles, que, quando se empenha no combate, põe em jogo não trípodes ou ouro, mas sua própria vida.<sup>60</sup> “Nada me adveio, após jogar a vida (*psyché*) e tanto padecer, a lutar, expondo-me sem pausa”.

De acordo com Adkins,<sup>61</sup> a restituição da *timé* não é uma questão meramente matemática. Se um herói homérico perde uma determinada quantidade de *timé*, a simples restauração de quantidade equivalente — ou, no caso de Agamêmnon e Aquiles, bem superior — não é suficiente para aplacar a ira do ofendido. Como o autor trabalha com a ideia de que *timé* refere-se a bens materiais acrescidos de uma alta carga emotiva, é preciso muito mais do que presentes para restaurar a *timé* perdida. Além disso, é necessário acalmar os sentimentos feridos e restabelecer a autoconfiança do herói.

Aquiles não luta por bens materiais. Não são as vantagens materiais nem o primado da condição nem as marcas de honra que têm o poder de levar um homem a empenhar sua *psyché* em duelos sem trégua, nos quais se conquista a glória. Se fosse somente isso, não se encontraria um só guerreiro que não se escondesse no momento em que fosse preciso arriscar-se a perder tudo no jogo. Isso é visível nas palavras de Sarpédon a Glauco.<sup>62</sup>

Amigo, se fugindo desta guerra acaso  
da velhice e da morte fôssemos libertos,

<sup>58</sup> Cf. *Ilíada* IX, 263-97.

<sup>59</sup> Cf. *Ilíada* IX, 378-88.

<sup>60</sup> Cf. *Ilíada* IX, 321-2.

<sup>61</sup> Cf. Adkins, *op. cit.*, p. 303.

<sup>62</sup> Cf. *Ilíada* XII, 322-8.

eu não me lançaria à luta entre os primeiros  
nem à glória da pugna ora te exortaria;  
mas as Queres da morte nos rondam, miríades,  
às quais homem algum escapa nem evita;  
logo, é dar glória a alguém ou deste nos gloriarmos.

É pela *timé* que Aquiles luta, porém o herói não a avalia pelo crivo do poder real ou das honras que os súditos prestam ao seu senhor. Tentando convencer Aquiles a aceitar os presentes de Agamêmnon, Fênix suplica,<sup>63</sup>

Aceita os presentes, socorre  
os Gregos. Como um deus, eles te tratarão.  
Mas se entrar no combate homicida sem dons,  
mesmo vencendo, não colheras glória igual.

Aquiles não quer essa honra. O herói diz a Fênix que deseja a honra que vem de Zeus:<sup>64</sup>

Velho pai, dileto-  
-de-Zeus, desdenho glórias (*timé*). Só cuido daquelas  
a que me predestina o Sumo [Zeus] e que comigo,  
enquanto eu respire, há de estar, junto às naus curvas,  
enquanto eu me mover.

Aquiles desdenha da honra laudatória, preocupa-se apenas em ser honrado pelo destino, um destino de morte iminente no campo de batalha,<sup>65</sup> que lhe garantirá a glória imortal cantada pelos aedos.

O caráter bélico da realeza homérica está ligado aos aspectos sagrados do exercício do poder. Em seu estudo sobre as características da realeza, Valeri conclui:<sup>66</sup>

O rei é, pois, um guerreiro, um conquistador, indissolavelmente ligado ao uso da força. Mas esta força não é vista como um simples fato físico; a sua superioridade militar, o seu sucesso, parecem excepcionais e, por isso, não humanos. Daqui a considerá-lo divino vai um passo.

<sup>63</sup> Cf. *Ilíada* IX, 603-6.

<sup>64</sup> Cf. *Ilíada* IX, 607-11.

<sup>65</sup> Sua mãe Tétis, logo no início do poema prevê a morte de Aquiles (Cf. *Ilíada* I, 414-7): “Ai de mim! Te criei nutrido de infortúnio: Sem lágrimas, sem dor, assim eu te quisera sentado junto às naus, pois te espreita a Moira, tens vida breve”.

<sup>66</sup> Cf. Valeri, V. Realeza. In: Romano, R. (org.) *Enciclopédia Einaudi. Vol. XXX: Religião-rito*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1994, p. 421.

É isso que faz o *basileús* homérico diferente dos demais membros da sociedade. É essa ligação com as divindades que o transforma em herói, hierarquicamente acima dos homens comuns, mas ainda assim mortal.

### Referências

ARISTÓTELES. *A Política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ADKINS, A. W. H. *Merit and responsibility. A study in Greek values*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

\_\_\_\_\_. Homeric gods and the values of Homeric society. *Journal of Hellenic studies*. London, vol. XCII, p. 1-19, 1972.

BENVENISTE, E. *O vocabulário das instituições indo-europeias. Vol. II: Poder, Direito, Religião*. Campinas: UNICAMP, 1995.

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002.

DONLAN, W. The social groups of Dark Age Greece. *Classical Philology*. Chicago, vol. LXXX, n. 4, p. 293-308, 1985.

FINKELBERG, M. *Timē e aretē* in Homer. *Classical Quarterly*. Oxford, vol. XLVIII, n. 1, p. 14-28, 1998.

FINLEY, M. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1988.

GILL, C.; POSTLETHWAITE, N.; SEAFORD, R. (org.). *Reciprocity in ancient Greece*. Oxford: University Press, 1998.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2003. Vol. I/ II.

McGLEW, J. F. *Tyranny and political culture in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

MURRAY, A. T. On the disposition of spoil in the homeric poems. *American Journal of Philology*. Baltimore, vol. XXXVIII, n. 2, p. 186-93, 1917.



PITT-RIVERS, J. Honra e posição social. In: PERISTIANY, J. G. (org.). *Honra e vergonha: valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Gunbenkian, 1988, p. 11-59.

SCHEIN, S. L. *The mortal hero. An introduction to Homer's "Iliad"*. Berkeley: University of California Press, 1984.

SEAFORD, R. *Reciprocity and ritual. Homer and tragedy in the developing city-state*. Oxford: Clarendon, 2000.

THEML, N. As realezas em Homero: *gêras e timé*. *Phoînix*. Rio de Janeiro, vol. I, p.147-55, 1995.

VALERI, V. Realeza. In: ROMANO, R. (org.) *Enciclopédia Einaudi. Vol. XXX: Religião-rito*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1994, p. 415-45.

VAN WEES, H. Kings in combat: battles and heroes in the "Iliad". *Classical Quarterly*. Oxford, vol. XXXVIII, n. 1, p. 1-24, 1988.

VERNANT, J.P. *Entre o mito e a política*. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. A Bela Morte e o cadáver ultrajado. *Discurso*. São Paulo, vol. IX, p. 31-62, 1978.

VILLELA, J. L. M. A dívida e a diferença. Reflexões a respeito da reciprocidade. *Revista de Antropologia*. São Paulo, vol. XLIV, p. 185-220, 2001.

**Nourriture(s) dans l’*Odyssee*: fruits, légumes et les oies de Pénélope**Teodoro Rennó Assunção  
FALE-UFMG  
teorenno@letras.ufmg.br**RESUMO:**

Este artigo apresenta e comenta três tipos de comida possível (as frutas, os legumes e os gansos de Penélope) que na *Odisséia* jamais compõem o cardápio de uma refeição tradicional no mundo humano (ou seja: a carne assada de animais sacrificáveis, o pão de trigo ou de cevada, e o vinho misturado à água), mas que poderiam ser percebidos enquanto tais pelo auditório, constituindo assim no próprio poema – ainda que de uma maneira indireta – um repertório alimentar mais largo que, por contraste, revelaria a restrição e a escolha (muito bem marcadas) do que as personagens comem no mundo humano.

**PALAVRAS-CHAVE:** comida; *Odisséia*; frutos; legumes; os gansos de Penélope.

**1. Introduction: note méthodologique**

Essayons d’abord d’esquisser un bref tableau de la nourriture mangée ou mangeable hors du cadre normal du repas traditionnel dans l’*Odyssee*, c’est-à-dire du menu composé par le pain, la viande rôtie des animaux domestiques sacrificables et le vin (mélangé avec de l’eau). À l’occurrence du lait, du fromage et du miel – nos trois premiers exemples (et qui ne seront pas repris ici) – comme nourriture hors du contexte humain dans l’*Odyssee* (c’est-à-dire surtout dans le contexte extraordinaire des voyages merveilleux d’Ulysse ou, plus précisément, dans l’épisode du Cyclope et dans celui de Circé) on peut ajouter encore le lotus (λωτός), “fruit doux comme le miel” (μελιηδέα καρπόν, *Od.* IX, 94) – dont l’effet sur ceux des compagnons d’Ulysse qui l’ont goûté suggère plutôt une sorte de drogue magique (cf. *Od.* IX, 95-97) – ainsi que des animaux sauvages chassés comme les 119 chèvres montagnardes (αἴγας ὄρεσκόους, *Od.* IX, 155) dans l’île qui se situe en face du pays des Cyclopes (cf. *Od.* IX, 153-162) et le grand cerf de haute ramure (ὕψικερων ἔλαφον μέγαν, *Od.* X, 158) tué et transporté par Ulysse dans l’île de Circé (cf. *Od.* X, 161-171; 181-184), et enfin les poissons et les oiseaux (ἰχθύς ὄρνιθας τε, *Od.* XII, 331) poursuivis comme du gibier (ἀγρην ἐπέφεσκον, *Od.* XII, 330) par les affamés compagnons d’Ulysse avant qu’ils ne chassent et tuent pour les manger les vaches sacrées du Soleil (cf. *Od.* XII, 353-365).

Ce répertoire quelque peu élargi (dans ce contexte extraordinaire) – auquel nous reviendrons dans la suite pour préciser quelques points – permet déjà de percevoir

combien est retréci le menu déjà cité du contexte humain normal: *le pain, la viande rôtie des animaux domestiques sacrificiables et le vin (melangé avec de l'eau)*. C'est ce que – à partir d'un menu grec plus varié et tardif – avait déjà bien perçu Athénée lorsque, après avoir cité les vers 138, 139 et 141 du chant I de l'*Odyssée* (qui définissent le pain et la viande comme nourriture homérique), il remarque à propos d'Homère:

En dehors de cela, ni dans les fêtes, ni aux noces, ni dans aucune réunion, il ne fait rien servir, quoique souvent il met en scène Agamemnon donnant à dîner aux chefs. Ni omelettes ni pâtes ou flans pas plus que gâteaux au miel ne sont par Homère servis spécialement aux rois, mais seulement ce qui devrait profiter à leur corps et à leur âme.<sup>1</sup>

Et, peu après, Athénée ajoute: “Même les prétendants, gens pleins d'insolence et adonnés aux plaisirs, ne mangent dans son poème ni poissons ni volailles ni gâteaux au miel: il supprime tant qu'il peut les artifices de la cuisine (...)”.<sup>2</sup> Et encore: “D'autre part, il ne fait même jamais servir des fruits, quoiqu'il les dise abondants et se plaise à les mentionner et à les dire perpétuellement soustraits à la mort”.<sup>3</sup>

On pourrait être tenté de savoir, par exemple, ce que les données archéologiques (et les tablettes du linéaire B) nous révèlent sur la nourriture mangée par les Grecs à l'âge du bronze ou au deuxième millénaire avant Jésus Christ. Les recherches de Kenton F. Vickery (dans *Food in Early Greece*),<sup>4</sup> de Gerda Bruns (dans le chapitre 1 “Küchenwesen in mykenischen Zeit” de *Archaeologia homerica. Küchenwesen und Mahlzeiten*)<sup>5</sup> et de Andrew Dalby (dans le chapitre 2 “The gardens of Alcinous” de *Siren feasts*)<sup>6</sup> indiquent en fait un répertoire alimentaire beaucoup plus varié que celui des repas normaux de l'*Odyssée*: d'abord le pain (même si sans levure) d'orge (dans le linéaire B: *ki-ri-ta*) ou de blé (lin. B: *si-to*), mais éventuellement assaisonné de coriandre (lin. B: *ko-ri-ja-do-no*), de céleri, de cumin (lin. B: *ku-mi-no*), de fenouil (lin. B: *ma-ra-tu-wo*), de menthe (lin. B: *mi-ta*), de pouliot (lin. B: *ka-ra-ko*), de carthame (lin. B: *ka-na-ko*) ou de sésame (lin. B: *sa-sa-ma*); les haricots, les petits pois, les

<sup>1</sup> Cf. Athénée. *Les Deipnosophistes*. Texte établi et traduit par Desrousseaux, A.-M. Paris: Les Belles Lettres, 1956. Tome I, livres I et II/I, 9a, p. 19-20.

<sup>2</sup> Cf. Athénée, *op. cit.*, I, 9b-c, p. 21.

<sup>3</sup> Cf. Athénée, *op. cit.*, I, 9d-e, p. 21.

<sup>4</sup> Cf. Vickery, K. F. *Food in early Greece. Illinois Studies in the Social Sciences*. Urbana, vol. XX, n. 3, 1936.

<sup>5</sup> Cf. Bruns, G. *Küchenwesen in mykenischen Zeit*. In: \_\_\_\_\_, *Archaeologia homerica*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. Band II, Kapitel Q, p. 1-31.

<sup>6</sup> Cf. Dalby, A. *The Gardens of Alcinous*. In: \_\_\_\_\_, *Siren feasts. A history of food and gastronomy in Greece*. London: Routledge, 1996, p. 33-54.

lentilles et la vesce, mais encore – et, selon K. F. Vickery, d’après des noms pré-grecs – la pastèque (σίον) la citrouille (κολοκύνθη), la chicorée (σέρις), le concombre (σίκυος), l’ail (σκόδρον) et le poireau (πράσον); les amandes et peut-être les dattes; les fruits suivants: le coing (lin. B: *ku-do-ni-ja*), la poire, la figue, la prune, la grenade (et peut-être la pomme); l’olive (lin. B: *e-ra-wa*) et l’huile d’olive (lin. B: *e-ra-wo*); le fromage (lin. B: *tu-ro*); le miel (déjà produit par l’apiculture); le vin (et peut-être la bière); les animaux domestiques suivants: le mouton, le porc, la chèvre et le bœuf, mais encore l’oie et le canard; les animaux sauvages comme gibier possible: le sanglier, le cerf, la chèvre, la perdrix et le lièvre; et enfin les poissons (parmi lesquels se distingue le thon), le poulpe, et des fruits de mer comme la seiche ou le calmar, les moules et les huîtres.<sup>7</sup> Cette liste ne nous donne, pourtant, qu’une série d’éléments possibles dont l’ordre ou un ensemble minimal peut rester encore un peu difficile à saisir. Pour essayer de suppléer à ce manque-là nous avons choisi une sorte de résumé descriptif apporté comme conclusion par K. F. Vickery à son livre sur la nourriture en Grèce à l’âge de bronze (résumé qui – en dépit de quelque ajout ou précision apportée par le déchiffrement du linéaire B – reste, dans son ensemble, valable):

Mutton and pork were the principal meats. With them, and probably forming a more important part of the diet, were eaten a considerable variety of leguminous vegetables. Coarse bread, probably unleavened, was made with wheat or barley meal. Some spices were available to season this food. Like later Mediterranean peoples, the pre-historic Aegean peoples probably prepared many salads with green vegetables, vinegar, and olive oil. They must also have had pickled olives and, as delicacies, certain fruits and nuts, such as apples, pears, plums, pomegranates, and almonds. The more fortunate, we may suppose, ate sweet prepared honey. As drinks they probably had beer and wine. In addition to these usual foods, the meats were supplemented, and in some places largely supplanted by sea food. Beef was sometimes eaten, though more rarely than mutton and pork – perhaps chiefly in connection with religious festivals. Especially among the upper classes fowl and wild game varied the diet<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Pour le montage de cette liste approximative voir les informations rassemblées par K. F. Vickery, dans les chapitres V (Linguistic evidence), VI (Plant products), VII (Domestic animals), VIII (Sea Food) et IX (Hunting) de *Food in early Greece* (cf. Vickery, *op. cit.*, p. 45-85); par Gerda Bruns dans le sous-chapitre 1c Küchenwesen in mykenischer Zeit: Lebensmittel und Getränke de *Archaeologia homerica* (cf. Bruns, *op. cit.*, p. 8-11; p. 63-67); et par Andrew Dalby dans les sous-chapitres The neolithic diet, Experiment and change, The roots of gastronomy, Prehistoric vegetables, Flavours and colours et Paths and patterns of innovation du chapitre 2 (The gardens of Alcinous) de *Siren feasts* (cf. Dalby, *op. cit.*, p. 42-54).

<sup>8</sup> Cf. Vickery, *op. cit.*, p. 89.

Mais même si, de manière approximative, on voulait projeter sur l'âge de bronze historique en Grèce les temps héroïques de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*,<sup>9</sup> il resterait un peu naïf, du point de vue méthodologique, de vouloir procéder à une évaluation (ou vérification) de la nourriture mangée dans l'*Odyssée* par rapport à ce que les données archéologiques (et les documents comptables en linéaire B) nous renseignent sur ces temps-là, car la construction (en large partie imaginaire) de l'*Odyssée* n'obéit en aucune façon à un principe de vraisemblance stricte et peut – même dans le monde humain qui y est représenté – opérer par suppression, amplification, choix et rangement voulus des éléments qui (non nécessairement inventés) serviront à former un petit tableau habituel ou scène typique comme celle du repas. Mais pour avoir une idée plus précise – quant à la nourriture – des éléments possibles (lors du temps assez large de sa composition monumentale) et du choix que le poète en fait, il vaut mieux partir de ce que le poème lui-même révèle connaître comme nourriture possible, même si elle n'est jamais montrée en train d'être mangée (ou seulement dans des circonstances exceptionnelles). On pourrait avoir ainsi de même une idée du répertoire des éléments possibles (mais pas exactement du menu précis d'un repas qui en est composé: choix, quantité et ordre de consommation) d'une nourriture qui – même si sa consommation n'est pas (ou qu'exceptionnellement) décrite – reste reconnaissable pour l'auditoire comme mangeable.<sup>10</sup> En étant un répertoire un peu plus large (dont quelques éléments furent déjà mentionnés comme le fromage, le lait et le miel) que celui d'un repas dans le monde humain de l'*Odyssée* (composé toujours du pain d'orge ou de blé, de la viande grillée des animaux domestiques et du vin mélangé avec de l'eau), il laisse deviner que l'auditoire devrait déjà bien percevoir le choix que faisait le poète de l'*Odyssée* en excluant systématiquement quelques uns de ces éléments du menu traditionnel "pain-viande-vin" du repas de ses héros ou personnages mortels dans le monde humain. Ce sont alors d'abord des éléments internes au texte même de l'*Odyssée* – et non pas

---

<sup>9</sup> Il n'est d'ailleurs pas du tout notre intention ici de reprendre la difficile et déjà très discutée question de l'historicité (ou du rapport à l'histoire) des poèmes homériques et ni non plus – ce qui serait peut-être plus utile mais très coûteux – de faire une petite histoire critique de la question elle-même.

<sup>10</sup> Cf. G. Murray [*The rise of the Greek epic*. Oxford: 1934, p. 121, cité par Davies, M. Feasting and food in Homer. Realism and stylisation. *Prometheus*. Firenze, fasc. II, p. 99 (note 9), 1997]: *The heroes of the "Iliad" consume only heroic food, consisting chiefly of "unspeakable flesh and sweet strong wine". They eat enormous slices of roast ox or sheep or boar, and that three times a day. They do not condescend to boiled meat, much less to fish, fowl or vegetable, milk or cheese... In the similes, however, there is quite a lot about fishing (...). There are similes taken from the catching of larks and pigeons (...). There is much about milk and cheese, and one mention of boiled pork. That is the poet's own work-a-day world, where people had at most two meals a day and meat was a scarcity.* L'intuition de Gilbert Murray est bonne, mais son essai de définition de la nourriture humaine dans le monde du poète reste tout à fait invérifiable.

extérieures comme des données archéologiques – qui constitueront un arrière-fonds d’un savoir plus large partagé par le poète et l’auditoire et qui permettra, par comparaison, une première perception de la spécificité du repas héroïque (ou mortel) traditionnel dans le monde humain de l’*Odyssee*. Si nous voulions sortir un peu de l’*Odyssee* (et de l’*Iliade*) pour élargir adéquatement le cadre d’un savoir partagé contemporain sur la nourriture, ce serait plutôt Hésiode (*Théogonie* et *Travaux*) qui, avec sa définition mythique de l’homme par le travail de la terre et par le sacrifice (qui fournissent respectivement le pain/vin et la viande pour les repas), aiderait à éclairer la logique des habitudes alimentaires des personnages humains de l’*Odyssee*.<sup>11</sup>

## 2. Les fruits (et l’huile d’olive)

Voyons donc, pour commencer, les fruits qui – comme on le sait bien – n’apparaissent sur des tables et ne font jamais partie d’un repas dans l’*Odyssee*. On pourrait d’abord y exclure comme tout à fait improbables “le fruit du cornouiller” (καρπὸν τε κρανέλης, *Od.* X, 242) – même s’il fut plus tard reconnu comme comestible –, parce que là (ainsi que le gland et la faine) il est désigné comme la nourriture des compagnons d’Ulysse transformés par Circé: “Ce que mangent toujours les cochons vautrés à terre” (*Od.* X, 243)<sup>12</sup>, et les dattes dont n’est cité que le palmier, “une jeune pousse” qui les porterait (φοίνικος νέον ἔρνος, *Od.* VI, 163), mais en l’occurrence sûrement comme plante ornementale (de l’autel d’Apollon à Delos) à laquelle est comparée la belle et jeune Nausicaa (cf. *Od.* X, 160-168), car ses fruits ne mûrissent pas en Grèce.<sup>13</sup> Ensuite il y a des mentions génériques et collectives d’arbres fruitiers qui ne sont pas nommés individuellement: celle plus vague du prétendant Eurymaque qui – pour critiquer la paresse d’Ulysse-mendiant – lui offre ce travail agricole: “Couper de l’épine et planter de *grands arbres* (δένδρεα μακρά)” (*Od.* XVIII,

<sup>11</sup> C’est ce qui d’ailleurs a déjà été démontré (encore que non pas toujours directement pour ce qui est de la nourriture) par l’article de Pierre Vidal-Naquet (Valeurs mythiques et religieuses de la terre et du sacrifice dans l’ “*Odyssee*”). In: \_\_\_\_\_. *Le chasseur noir*. Paris: Maspero, 1981, p. 39-68). Sur un savoir partagé avec le destinataire et intérieur au texte même de l’œuvre (comme instrument de lecture), voir les remarques méthodologiques de François Hartog sur les Scythes d’Hérodote dans l’introduction de la première partie du *Miroir d’Hérodote* (Hartog, F. Les Scythes d’Hérodote: le miroir scythe. In: \_\_\_\_\_. *Le miroir d’Hérodote. Essai sur la représentation de l’autre*. Paris: Gallimard, 2001, p. 57-67).

<sup>12</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 80: *The cornel [i.e. a minor fruit], “kránon”, was edible but probably best known as having been food for Circe’s pigs in the “Odyssey” (10. 242) (...).*

<sup>13</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 82: *Date palms had been planted in Crete in the bronze age; Odysseus’ narrative (“Odyssey” 6.123) speaks of a date palm growing at Apollo’s shrine on Delos, but these would have been ornamental trees, for dates not ripen in Crete or Greece.* Voir aussi Richter, W. *Archaeologia homerica*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. Band II, Kapitel H, p. 144.

359); et celle plus explicite dans l'image d'abondance du royaume du roi juste auquel Ulysse-mendiant compare Pénélope: "(...) La terre noire produit/ les orges et les blés, *les arbres sont chargés de fruits* (βρίθησι δὲ δένδρεα καρπῶ)" (*Od.* XIX, 111-112).

Lorsque les arbres fruitiers sont nommés, ce qui a lieu trois fois dans tout le poème, ils forment un même groupe de cinq (ou quatre, si l'on enlève le grenadier, mais respectant en quelque manière l'ordre de nomination), dont le caractère formulaire fut bien perçu par Will Richter qui dit que c'est comme si ce groupe-là exprimait ou épuisait le concept même de "fruit" dans l'*Odyssee*: poiriers, pommiers, grenadiers, figuiers et oliviers (auxquels peut aussi s'ajouter la vigne).<sup>14</sup> La première occurrence, celle au jardin/ verger d'Alcinoos, a quelque chose de phantastique non pas à cause de fruits eux-mêmes mais plutôt du rythme accéléré de leur croissance qui, stimulée par le bon climat constant, ne respecte pas les saisons et fait penser à une sorte d'âge d'or.<sup>15</sup>

Là de grands arbres ont poussé avec richesse,  
*des poiriers, des pommiers aux fruits brillants, des grenadiers,*  
*des figuiers doux, des oliviers en pleine force.*  
Ni l'été ni l'hiver les fruits ne font défaut,  
toute l'année les arbres donnent, et sans relâche,  
un doux Zéphyr fait bourgeonner les uns, mûrir les autres.<sup>16</sup>

La deuxième occurrence, celle à la scène de Tantale au chant XI, qui répète tels quels les vers 115-116 du chant VII, a aussi – en tant que scène cruelle de châtement et par son contexte imaginaire bien marqué: l'Hadès – quelque chose de phantastique, mais elle laisse deviner que ces fruits (jamais explicitement mangés) étaient bien figurés comme une nourriture tout à fait désirable:<sup>17</sup>

Au dessus de sa tête, de hauts arbres offraient leurs fruits,  
*des poiriers, des pommiers aux fruits brillants, des grenadiers,*  
*des figuiers doux, des oliviers en pleine force:*

<sup>14</sup> Cf. Richter, *op. cit.*, p. 140: (...) *In jedem Fall weckt sie den Eindruck, als solle sie für den Begriff 'Obst' schlechthin stehen, wenn nicht überhaupt ihn erschöpfen.*

<sup>15</sup> Cf. Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 61: (...) *Il ne s'agit pas que d'un verger, c'est bien un îlot de l'âge d'or au cœur de la Phéacie.*

<sup>16</sup> *Od.* VII, 114-119. Cf. Homère. *L' "Odyssee"*. Traduction et notes de Philippe Jaccottet. Paris: Maspero, 1982. Le texte grec adopté est celui établi par Von der Mühl, P. *Homeri Odyssea*. Leipzig: Teubner, 1983.

<sup>17</sup> Athénée l'avait bien perçu lorsque – après avoir rappelé que Homère les montre s'occupant également des arbres fruitiers: "*Poire vieillit sur poire*", dit-il quelque part (*Od.* 7, 114), "*et figue sur figue*". – il note: *Mais à plus haut que l'époque de Troie remonte l'usage des fruits. Ainsi Tantale, même après sa mort, n'en perd pas la convoitise, puisque le dieu qui le punit agite devant lui de ces fruits (...) et l'empêche ensuite d'en goûter chaque fois qu'il en arrive à l'espoir proche* (cf. Athénée, *op. cit.*, I 25a-b, p. 57-58).

à chaque fois que le vieillard essayait d'y porter la main,  
le vent les rejetait vers les nuages sombres.<sup>18</sup>

La troisième occurrence, pourtant, même si le grenadier n'est pas mentionné (et la vigne est ajoutée), n'a pas lieu dans un contexte extraordinaire ou phantastique, car c'est bien le verger de Laërte, objet du travail humain et soumis aux conditions naturelles, (ce qui devient clair quand Ulysse parle de ceps de vigne: "Il y a là des grappes de toutes les sortes,/ quand les saisons de Zeus du haut du ciel les alourdissent". *Od.* XXIV, 343-344), et qu'on aurait du mal à imaginer si les fruits n'étaient pas produits pour être mangés (ou convertis en une façon quelconque de nourriture). Lorsque, encore non identifié, Ulysse s'adresse à son père, il fait une première description de son verger:

On voit, vieillard, que tu connais les travaux du jardin:  
tout ici montre de grands soins, et il n'est rien,  
ni plante, ni *figuier*, ni *olivier*, ni vigne,  
ni *poirier*, ni légume qui paraisse négligé.<sup>19</sup>

Mais c'est quand il s'identifie qu'Ulysse va non seulement nommer (alors dans l'ordre traditionnel, même si le grenadier est absent et l'olivier est remplacé par la vigne), mais aussi dénombrer les arbres fruitiers que Laërte lui avait donnés lorsqu'il était encore enfant (ce qui signale peut-être une sorte d'initiation à l'art de la plantation et du soin de ce genre d'arbres):

Tu me donnas alors treize poiriers et dix pommiers  
et quarante figuiers; de même, tu me désignas  
cinquante rangs de ceps dont chacun était vendangeable (...).<sup>20</sup>

Cette double description du verger de Laërte par Ulysse confirme donc celle du verger d'Alcinoos et indique nettement dans l'*Odyssée* la pratique de la plantation et du maintien des arbres fruitiers, ce qui d'ailleurs n'est pas attesté par les données archéologiques de l'âge du bronze.<sup>21</sup> On pourrait peut-être ajouter que le premier fruit comestible dont il y a quelque notice en Grèce pré-historique c'est une sorte de poire

<sup>18</sup> *Od.* XI, 588-592.

<sup>19</sup> *Od.* XXIV, 244-247.

<sup>20</sup> *Od.* XXIV, 340-342.

<sup>21</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 77: *The "Odyssey" tells us, then, of the planting of orchards, a practice for which there is no prehistoric archeological evidence in Greece.*



sauvage dont l'arbre (ἄχερδος) est toutefois utilisé par Eumée simplement comme une espèce de haie de protection (*Od.* XIV, 10).<sup>22</sup>

Andrew Dalby, après avoir cité la description du verger d'Alcinoos (*Od.* VII, 112-121), essaie d'imaginer – à partir de sources grecques plus tardives – l'usage possible à la table de ces cinq fruits (et, en plus, du raisin), en distinguant deux types: les fruits juteux comme un amuse-gueule ou un hors d'œuvre, et les fruits sucrés (ainsi que les noix) comme une sorte d'accompagnement du vin servi après le repas (selon le modèle du *sympósion*).<sup>23</sup> D'après cette typologie binaire, Dalby considère alors les pommes (dont l'arbre est qualifié par l'épithète ἀγλαόκαρπος que Dalby traduit par "shiny-fruited") et les olives comme des hors d'œuvre, tandis qu'il considère les poires, les grenades et les figues (dont l'arbre, συκέη, féminin en grec, est qualifié de γλυκερή "douce") et les raisins (aussi séchés) comme de "deuxièmes plats" ou accompagnements du vin.<sup>24</sup> Or, le grand problème, pour nous interprètes de l'*Odyssée*, de cette classification de Dalby est – outre le fait primaire qu'elle est entièrement invérifiable dans l'*Odyssée*, car ces fruits n'y sont mangés nulle part – sa formulation anachronique à partir du modèle du *sympósion* ("banquet" au sens classique) où, comme on le sait bien, le repas ne constitue qu'une sorte de préparation, après laquelle seulement on peut commencer à boire du vin et après laquelle aussi on ne mangera plus une nourriture forte comme la viande, tandis que dans les repas homériques le vin accompagne la nourriture principale (qui est d'ailleurs la seule: le pain et la viande) qui peut, à son tour, continuer à être mangée, (et n'est donc pas enlevée des tables) après un premier moment de satisfaction. Dans ce modèle plus simple (et à la fois comportant le mélange de nourriture et boisson) on voit mal quelle serait la place à part de ces cinq fruits, car il n'y a là ni d'amuse-gueule ni de dessert ou deuxième plat léger pour accompagner le vin.

D'ailleurs, de même que dans l'*Odyssée* le vin est la seule utilisation visible des raisins (jamais mangés comme deuxième plat), de même les olives (jamais mangées

<sup>22</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 39: *The first fruit known to have been used by humans in Greece was a species of pear. "Pyrus spinosa" is the wild pear of south-eastern Europe: its fruits can be eaten fresh but are better cooked or dried. This thorny wild pear was later planted not for its fruits so much as for its use in a defensive hedge. It is the "akherdos" with which Eumaeus' farm is fortified in the "Odyssey" (14.10).*

<sup>23</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 77: *Later sources fill in the gap for us: juicy fruits might be appetisers; sweet fruits, dried fruits and nuts were served on the "second table" to be chewed alongside wine, and likewise accompanied wine at "symposia".*

<sup>24</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 77-80.

comme hors d'œuvre,<sup>25</sup> même si la scène de Tantale suggère qu'elles pourraient aussi être mangées) ne sont utilisées que sous la forme d'huile (ἐλαιον), mais curieusement jamais dans la cuisine ou à la table et seulement pour oindre la peau après les bains, ainsi que nous le montrent les scènes typiques de bain dans l'*Odyssee* avec un vers formulaire qui, avec de légères variations, dit toujours de manière succincte l'action de laver et de frotter d'huile (cf., par exemple, *Od.* III, 466; IV, 49; VI, 96 et 227; VIII, 454, X, 364; XVII, 88; XIX, 154). Au chant VI la fonction de l'huile d'olive est rendue plus évidente, lorsqu'Areté prépare les provisions pour le petit voyage de Nausicaa; le poète alors ne mentionne l'huile (en explicitant bien sa fonction) qu'après avoir fini de décrire ce qu'elles amèneront comme nourriture pour leur pic-nic:

(...)  
sa mère, en un panier, mit des vivres en abondance,  
de toute espèce, et des douceurs; elle versa du vin  
dans une outre de chèvre; et la jeune fille monta.  
Sa mère lui donna une fiole d'or pleine d'huile  
pour qu'elle s'en oignît après le bain avec ses femmes.<sup>26</sup>

### 3. Les légumes

Essayons maintenant de voir ce qu'il y a – ou même s'il y en a – de mentions de (ou sur des) légumes dans l'*Odyssee*, car aux scènes de repas (ou sur les tables) on sait bien qu'ils ne sont jamais présents.<sup>27</sup> L'*Illiade* présente, pourtant, une seule occurrence d'un légume au point d'être mangé: celle déjà citée de l'oignon (κρόμμυον) “pour accompagner le breuvage” (ποτῶ ὄψον, *Il.* XI, 630) ou “mélange” (κυκελιῶ, *Il.* XI, 641) de vin de Pramnos, fromage de chèvre râpé et farine blanche, qui est préparé par Hécamède comme un fortifiant pour Nestor et Machaon blessé qui viennent de rentrer du combat (cf. *Il.* 628-641). A côté du “miel jaune” (μέλι χλωρόν) et de “la sainte mouture de blé” (ἀλφίτου ἱεροῦ ἀκτῆν) (*Il.* XI, 631), le rôle spécifique de l'oignon, en tant qu'ὄψον ou “accompagnement” de la boisson (ποτῶ) paraît être celui d'exciter l'envie de boire (ou de renouveler la soif) comme un amuse-gueule acide. L'autre et

<sup>25</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 78: *The olive, “elaia”, was more important as a source of oil than as a table fruit, yet olives were a popular appetiser, wrinkled or underripe or fully ripe, drypepés (...).* Pour l'utilisation des raisins voir aussi Dalby, *op. cit.*, p. 80: *The main economic importance of the grape was of course in wine-making (...), but the fruit itself belonged among desserts, for which purpose fresh grapes were preserved in wine. (...) Grapes were also, of course, dried, and as such served both for dessert and as flavouring in cuisine.*

<sup>26</sup> *Od.* VI, 76-78.

<sup>27</sup> La phrase générique de Will Richter s'applique parfaitement à l'*Odyssee*: *In keiner Tafelszene des Epos spielen Gemüse eine Rolle, gleich als hätte man sie nicht gekannt* (cf. Richter, *op. cit.*, p. 124).

double occurrence de légumes dans l'*Iliade*, celle de fèves noires (κύαμοι μελανόχροες) et de pois chiches (ἐρέβινθοι), fait partie d'une comparaison et ne les présente pas sur la table mais en train d'être vannés comme le blé, ce qui indique – pour les auditeurs mais pas pour les personnages – une préparation première pour une possible conversion en nourriture, car c'est le poète qui raconte alors comment Héléнос essaie en vain de blesser Ménélas avec une flèche: "Ainsi, de la large pelle à vanner, sur une aire immense, sautent fèves noires ou pois chiches, dociles au vent sonore et à l'élan donné par le vaneur; ainsi, de la cuirasse du glorieux Ménélas, la flèche amère rejaillit et se perd au loin" (*Il. XI*, 588-92).<sup>28</sup>

Il y a cependant dans l'*Iliade* une autre plante cultivée dont l'utilisation n'est pas définie (ni non plus déductible) et reste donc entièrement ouverte à des conjectures: le pavot (μήκων). Il apparaît, lui aussi, à l'intérieur d'une comparaison dans le récit du poète qui paraît ainsi en présupposer une reconnaissance possible (même si elle n'est pas explicitée) de la part de l'auditoire. Voici comment le poète raconte la réaction physique de Gorgythion atteint à la poitrine par une flèche létale de Teucros: "Tel un pavot, dans un jardin, penche la tête de côté, sous le poids de son fruit et les pluies printanières, tel il penche son front par le casque alourdi" (*Il. VIII*, 306-308). Or, une utilisation médicinale du pavot – analogue à celle de l'*opium* – est imaginée par Will Richter à partir de la première description des effets de la drogue (φάρμακον) mélangée par Hélène au vin qu'elle servira à son mari, à Télémaque et à Pisistrate, qui alors pleuraient, car c'est une puissante drogue sédatrice "qui efface la douleur et la colère" (νηπεινθές τ'ἄχολόν τε, *Od. IV*, 221)<sup>29</sup> de la façon suivante (que est sans doute un peu magique):

quiconque en avalait, mélangée au vin du cratère,  
de tout le jour ne répandait plus une larme,  
eût-il même perdu ses parents, son père et sa mère,  
eût-il vu devant lui, et de ses propres yeux,  
son frère ou son bien-aimé fils succomber sous l'épée!<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Cf. Homère. *Iliade*. Traduction de Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet. Paris: Gallimard, 1995. Le texte grec adopté est celui de Monro, D. B.; Allen, T. W. (org.): *Homeri opera*. Oxford: University Press, 1988-1989. Tomi I-II [1ed. 1902]. Voir le commentaire de Richter, *op. cit.*, p. 124: *Die eingize Stelle der Ilias, die "Kichererbsen", ἐρέβινθοι, und "dunkle Bohnen", κύαμοι μελανόχροες, nennt, verrät zugleich, dass man sie genau wie das Getreide auf der Tenne ausgedroschen hat; sie wuchsen also wohl auch wie dieses auf dem Acker.*

<sup>29</sup> Cf. Richter, *op. cit.*, p. 126: *Die einzige Pflanze von offizieller Bedeutung, die sicher in Gärten angebaut wurde, ist der Mohn, der zu einem Analgetikum verwendet wurde* (voir aussi la note 960 avec la citation de *Il. VIII*, 306 et de *Od. IV*, 221).

<sup>30</sup> *Od. IV*, 222-226.

Le problème le plus grand de l'association de ces effets au pavot est qu'il n'est pas du tout mentionné quand le poète raconte plutôt de manière générique la provenance égyptienne de cette drogue.<sup>31</sup>

Hélène disposait ainsi de main charme (φάρμακα) rusé  
que lui avait fourni Polydamna, femme de Thon,  
en Égypte où la terre aux blés produit en abondance  
toute espèce de simples (φάρμακα), salutaires ou funestes,  
(...).<sup>32</sup>

Mais une autre utilisation du pavot cultivé dans un jardin (ἐν κήπῳ) est imaginable – encore qu'invérifiable dans l'*Illiade* – à partir des attestations depuis Alcman (19) et Thucydide (4.26.8) réunies par Andrew Dalby qui parle d'une épice faite de pépins de pavot pour assaisonner les pains ou des plats cuits.<sup>33</sup> Phyllis Pray Bobber suggère encore un autre mode d'usage du pavot (lui aussi invérifiable dans l'*Illiade*) à partir des occurrences du mot sur les tablettes en linéaire B: comme huile, dont la fonction serait aussi de donner du goût ou celle de parfumer.<sup>34</sup>

Dans l'*Odyssée*, pourtant, tout ce qu'il y en a ce sont deux occurrences d'un seul et même mot qui peut se référer aux légumes de manière générique: παρασιή (*Od.* VII, 127 au nom. pl., et XXIV, 247), terme de horticulture qu'on pourrait traduire par "plate-bande de légumes", mais éventuellement aussi "plate-bande de fleurs", ou simplement "plate-bande", vu que le genre de plante cultivée n'y serait pas explicitement exprimé, encore que l'étymologie (ou une simple dérivation) renvoie sûrement à πράσον,

<sup>31</sup> Voir aussi le commentaire plutôt historique de Stephanie West (Books I-IV. In: Heubeck, A.; West, S.; Hainsworth, J. B. *A commentary on Homer's "Odyssey"*. Oxford: Clarendon Press, 1988. Vol. I, p. 49-245/ p. 206-207): *It has often been suggested that the description of Helen's wonderful drug is based on opium, which is not mentioned in Greek literature before the fourth century and cannot have been widely known in Greek lands when the "Odyssey" was composed; henbane ("Hyoscyamus niger") has also been proposed. But there is no reason to think that it was customary in antiquity, either in Egypt or anywhere else, to add either drug to wine; nor indeed is it quite certain that opium was known in Egypt at this period.*

<sup>32</sup> *Od.* IV, 227-230.

<sup>33</sup> Cf. Dalby, *op. cit.* p. 86: *Poppy, "mékon", the seeds used as a garnish for loaves and as a flavouring for cooked dishes (the leaves were also eaten); et aussi la note 189 relative à ce passage, p. 237: Alcman 19 [Athenaeus 111a]; cf. Philostratus, "Gymnasticon" 44; Pliny, "Natural History" 9.12.4; Epicharmus 159-61 [Epitome 70f-71a]. (...) Thucydides, "Histories" 4.26.8 corroborates Alcman on the use of poppy seeds as food at Sparta.*

<sup>34</sup> Cf. Bober, P. P. *Art, culture and cuisine. Ancient and medieval gastronomy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999, p. 88: *The range of spices and aromatics is impressive in Linear B archives, as are multiple attributes for differentiating oils by provenance and age (...) and flavours (from seeds and extracts of roses, sage, mint, and various herbs). (...) Perhaps the poppies that figure in the lists served as another source for oil just as the seed had been exploited from Neolithic times in other parts of Europe.*

“poireau”, *Allium porrium*.<sup>35</sup> Voyons la première occurrence, celle au jardin/verger d’Alcinoos, juste après la description des arbres fruitiers et des ceps de vigne:

Après le dernier rang de ceps, de belles *plates-blandes* (πρασιαί) donnent toutes les plantes et verdoient en toute saison.<sup>36</sup>

Ce passage nous indique – outre le fait magique, comme dans le cas des arbres fruitiers, de verdoyer “tout au long de l’année” (ἐπιεταυόν) – la position extrême de ces plates-bandes dans le verger (παρὰ νεύατον ὄρχον)<sup>37</sup> et aussi leur variété ou le fait qu’elles soient de toutes les espèces (παντοῖαι), ce qui paraît confirmer nettement la généralité du sens ou sa non restriction aux légumes, mais si l’on pense à l’ensemble du contexte formé seulement des arbres fruitiers (dont les fruits, comme nous l’avons dit, sont censés donner de la nourriture) et où aucune plante ornementale est citée, on serait plutôt enclin à penser à des plates-bandes de légumes que de fleurs.<sup>38</sup>

La deuxième occurrence du mot πρασιή, celle au verger de Laërte, permet (comme dans le cas des arbres fruitiers) d’attester que ces plantes croissaient aussi normalement selon les saisons dans des vergers qui n’ont rien de magique, mais encore une fois le contexte suggère fort bien qu’il s’agit plutôt d’un jardin potager (ou verger) que d’un jardin avec des plantes ornementales, ce qui transparaît cette fois dans la traduction (d’ailleurs déjà citée) de Philippe Jaccottet pour ces paroles d’Ulysse à son père:

<sup>35</sup> Le *Dictionnaire étymologique de langue grecque* de Pierre Chantraine (*Dictionnaire étymologique de langue grecque 3-4*, Paris: Klincksieck, 1984, p. 934) reconnaît le mot comme dérivé de πράσον, “poireau”, mais lui donne un sens générique: “Plate-bande d’un jardin” (carré de légumes ou de fleurs, *Od. Thphr., LXX, etc.*), ce que suggère aussi le *Lexikon des frühgriechischen Epos* [Snell, B. (begründet von); Meier-Brüger, M. (Redaktor). *Lexikon des frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. Band III, p. 1506]: *Spez. Lauchbeet? od. bereits allg. “Grün(zeug)beet”* (vgl. *später πρασιά “Beet” u. πράσι(ν)ος “grün”*) in *Beschr. (reihender Aufz.) von Gärten: η 127 (ὄρχατος [s. d.] des Alkin. : ) (...)/ ω 247 (Od. zu Laert.) (...)*. Pour le “poireau”, πράσον, voir une note de Dalby, *op. cit.*, p. 235: *Surely the garden leek, “Allium porrum” (...)* though it has been argued that the leek grown in Egypt in the second millenium BC was “Allium kurrat”, still known in the Near East. Le texte de A. Dalby dit: *Leek, “práson”, a plant that apparently defined horticulture in archaic Greece to the extent of having provided the Homeric terme for a garden bed, “prasía” (“Odyssey” 7.127, 24.247) (...)*.

<sup>36</sup> *Od. VII, 127-128.*

<sup>37</sup> Le *Lexicon homericum* de H. Ebeling cite l’*Etymologicum Magnum* (686, 48) οἰοῖνι περασίαι τινὲς οὔσαι παρὰ τὸ πεπερατώσθαι et commente: *Quia in extremis* (cf. η 127 νεύατον) *partibus hortorum essent* [cf. Ebeling, H. (org.). *Lexicon homericum*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1987. Vol. II, p. 221]. Mais que la forme de ces plates-bandes soit carrée ou rectangulaire n’est déductible que du commentaire de l’escholiaste (rapporté aussi par Ebeling): αἱ λαχανεῖαι ἢ (melius) αἱ τῶν φυτειῶν τετράγωνοι σχήσεις ὡς τὰ πλινθία (cf. Ebeling, *op. cit.*, p. 221).

<sup>38</sup> Voir aussi ce que dit Athénée, *op. cit.*, I 24f, p. 57: *On servait aussi aux héros des légumes dans les repas. Le fait qu’ils connaissent la culture des légumes est rendu évident par les planches bien soignées “de la dernière rangée” (“Odyssee” 7, 127).*

On voit, vieillard, que tu connais les travaux du jardin:  
tout ici montre de grands soins, et il n'est rien,  
ni plante, ni figuier, ni olivier, ni vigne  
ni poirier, ni légume (πρασιή) qui paraisse négligé.<sup>39</sup>

On pourrait enfin ajouter – d'après une indication du scholiaste A de l'*Iliade* (XVI, 747) – une allusion possible à des plantations de légumes (mais pas seulement ou spécifiquement d'eux) dans la mention – lors de l'épisode du chien Argos qui s'y couche – des excréments (ἐν πολλῇ κόπρω) de mulets et de bœufs comme du fumier à être recueilli par des serviteurs pour fertiliser (κοπήσουτες) un grand domaine (τέμενος μέγα):

Mais maintenant il gisait là sans soins, le maître absent,  
sur du fumier de bœuf et de mulet qu'on entassait  
devant la porte, afin que les valets d'Ulysse  
eussent toujours de quoi fumer les grands domaines.<sup>40</sup>

C'est lorsqu'il commente la connaissance des huîtres par Patrocle, même si les héros de l'*Iliade* ne mangent pas de poisson, que le scholiaste A suggère – en parlant du poète – la comparaison suivante: Et il n'introduit pas non plus (des héros) qui mangent (littér. se servent) des légumes. Mais néanmoins il dit "les serviteurs d'Ulysse sur le point du fumer un grand domaine" (ρ 299) - Καὶ μὴν οὐδὲ λαχάνοις παρεισάγει χρωμένους. ἀλλ' ὅμως φησὶ 'δμῶες Ὀδυσσῆος τῆμενος μέγα κοπήσουτες' (ρ 299).<sup>41</sup>

#### 4. Les oies de Pénélope

Si nous passons maintenant aux animaux domestiques qui – en plus de moutons, porcs, chèvres et bœufs – pourraient être envisagés comme mangeables (même si aucune scène de repas ne l'atteste dans l'*Odyssée*), ce ne serait évidemment pas aux

<sup>39</sup> *Od.* XXIV, 244-247.

<sup>40</sup> *Od.* XVII, 296-299.

<sup>41</sup> Erbse, H. (org.). *Scholia Graeca in Homeri "Iliadem" (Scholia vetera)*. Berlin: Walter de Gruyter, 1975. Vol. IV, p. 295. La paraphrase de ce commentaire du scholiaste A par Martin Schmidt vaudrait parfaitement pour les plates-bandes de légumes (πρασιαί) que nous venons de commenter: *Als Parallele wird angeführt, dass bei Homer auch nie vom Essen von Gemüse die Rede ist, obwohl doch zweifellos solches angebaut worden ist*. Dans une note assez concise, Martin Schmidt (*Die Erklärungen zum Weltbild Homers und zur Kultur der Heroenzeit in den b-T Scholien zur Ilias. Zetemata*. München, Heft LXII, p. 183, 1976) ajoute pourtant: *Dafür wird als Beleg des Vers ρ 299 angeführt, in dem vom Düngen eines Feldes die Rede ist. Es ist nicht einleuchtend, warum dies ein Beweis für den Anbau von Gemüse sein soll (...)*.

chiens (ou aux chevaux) qu'on pourrait penser<sup>42</sup>, mais aux vingt oies qui mangent du blé aussi bien dans le fameux rêve de Pénélope (*Od.* XIX, 536-537) que dans son palais réel lorsqu'elle se réveille (*Od.* XIX, 551-552). Il est vrai, pourtant, qu'il y a une autre occurrence d'une oie, celle qui (à la sortie de Télémaque du palais de Ménélas) est prise par un aigle dans un événement qui est perçu comme un signe et interprété par Hélène comme ayant rapport au retour et à la vengeance d'Ulysse (cf. *Od.* XV, 160-178). Cette oie (χήνα) particulière et isolée est d'abord décrite (*Od.* XV, 161-162) comme "blanche/brillante" (ἀργήν), "énorme/extraordinaire" (πέλωρον) et "apprivoisée" (ἡμερον); ensuite cette dernière condition est explicitée par Hélène dans son interprétation du signe, lorsqu'elle qualifie l'oie (*Od.* XV, 174) comme "élevée à la maison" (ἀπιταλλομένην ἐνὶ οἴκῳ), mais – même si sa taille signale une bonne réserve possible de viande – rien de précis ne nous indique quelle serait la fonction de son élevage.

Revenons maintenant aux vingt oies qui mangent du blé au début du rêve annonciateur de Pénélope (où elles seront tuées par un aigle) et aussi – comme pour marquer la fin du rêve et encadrer le récit de Pénélope dans une composition annulaire – à leur mangeoire dans le palais (ou à la cour du palais: ἐνὶ μεγάροισι) lorsqu'elle se réveille:

Mais voyons! Écoute ce songe, et explique-le-moi :  
je vois vingt oies dans la maison manger du grain  
au sortir de l'étang<sup>43</sup>, et je m'attendris de les voir,  
(...).

A ces mots, le sommeil doux comme miel m'abandonna;  
cherchant des yeux, je vis les oies dans le palais  
piquant le grain dans la mangeoire comme à l'ordinaire...<sup>44</sup>

A l'intérieur même du rêve se pose déjà la question du sens de l'événement extraordinaire (prodige) qui est la mort violente de ces vingt oies par un grand aigle qui vient de la montagne et, après les avoir tuées en cassant leurs cous, regagne l'éther brillant (cf. *Od.* XIX, 538-540). Pour l'aigle qui revient (et parle pour rassurer Pénélope qui pleure) les oies sont les prétendants, et l'aigle lui-même, son mari revenu pour les

<sup>42</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 61: *Both [i. e. pig and dog] were eaten in classical Greece, but dog, "kyon", was not a food of which one boasted. It is never listed in the comedy menus or in the gastronomic poetry of the fourth century. Horse, "hippos", was a very uncommon choice as a food among Greeks, though its dietary qualities are assessed in Regimen (46).*

<sup>43</sup> Dans une note Philippe Jaccottet ajoute: *D'autres comprennent plutôt: "du grain trempé d'eau"* (Homère, *op. cit.*, p. 321).

<sup>44</sup> *Od.* XIX, 535-537; 551-553.

tuer tous (cf. *Od. I*, 544-550). Pour cette interprétation, la seule à être explicitée, le fait que les oies soient en train de *manger du blé* (πυρὸν ἔδουσι), c'est à dire le grain d'une céréale (comme celle qui fournit le pain aux hommes), manger qui d'ailleurs est l'unique activité qui les caractérise, ce fait peut sans doute être mis en rapport – comme le suggère Joseph Russo – avec le fait que l'activité qui caractérise en premier lieu les prétendants (qui consomment sans arrêt le patrimoine d'Ulysse dans leurs banquets) est celle de *manger*.<sup>45</sup> Mais, dans le rêve, avant l'interprétation de l'aigle, la réaction fort endeuillée de Pénélope à la mort prodigieuse de ces vingt oies (*Je pleurai et je criai (...)/ geignant piteusement sur le massacre de mes oies*, *Od. XIX*, 541 et 543) peut laisser supposer une autre et bien différente interprétation du prodige, dans laquelle les oies auraient un sens symbolique positif mais ne s'identifieraient pas forcément aux prétendants (comme s'il aurait pu y avoir là un quelconque désir refoulé de Pénélope<sup>46</sup>). Dans un bref et éclairant article ("*Odyssey 19.535-50: on the interpretation of dreams and signs in Homer*"), Louise Pratt propose de lire d'abord avec plus d'attention le nombre d'oies: *vingt* (χῆνες...ἑείκοσι) qui ne correspond pas du tout au nombre de prétendants, mais plutôt à celui – bien connu – des années d'absence d'Ulysse et aussi d'une attente loyale de la part de Pénélope.<sup>47</sup> Ensuite – en reprenant avec précaution l'association des oies (et aussi du nom de Pénélope) avec la fidélité conjugale, telle que l'a proposée P. Kretschmer à partir de la tradition chinoise – elle rappelle que dans la littérature grecque les oies (surtout celles domestiques) sont associées à une prudente surveillance de la maison,<sup>48</sup> et propose donc que dans ce rêve les (vingt) oies représenteraient une fidèle surveillance de la maison par Pénélope (pendant vingt ans).

<sup>45</sup> Cf. Joseph Russo (Books XVII-XX. In: Russo, J.; Fernández-Galiano, M.; Heubeck, A. *A commentary on Homer's "Odyssey"*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Vol. III, p. 1-127/ p. 102): *The symbolism of this dream is reinforced by the fact that the single activity that characterizes the geese is eating (535), which is the most conspicuous activity of the suitors.*

<sup>46</sup> Cf. Devereux, G. Penelope's character. *Psychoanalytic Quarterly*. New York, vol. XXVI, p. 378-86, 1957. Et Russo, J. Interview an after-math. Dream, fantasy, and intuition in "Odyssey" 19 and 20. *American Journal of Philology*. Baltimore, n. 103, p. 4-18, 1982.

<sup>47</sup> Cf. Pratt, L. "Odyssey" 19.535-50: on the interpretation of dreams and signs in Homer. *Classical Philology*. Chicago, n. LXXXIX, p. 150, 1994: *Numbers tend to have significance in bird-signs. There are not twenty suitors. But twenty is a significant number in the "Odyssey", for it is said repeatedly that this is the twentieth year that Odysseus has been away.*

<sup>48</sup> Cf. Pratt, *op. cit.*, p. 151: *Citing ancient Chinese folklore and literature, Kretschmer argues that the etymological and mythological connection between Penelope and the "penelops", a kind of duck or goose (the two are not perfectly distinguished), should be explained by their shared reputations for marital fidelity. (...) Better attested in Greek literature is the association of geese, particularly domestic geese, with the prudent guardianship of the house. Aristotle, for example, gives the goose the character of a prudent guardian (their ἦθεα are ἀσχυνητῆρά καὶ φιλακτικά, HA 488b20).*



De toute façon, ce qui concerne vraiment notre sujet (les animaux domestiques comme source possible de nourriture) ce n'est pas le symbolisme onirocritique des oies (qui, comme nous venons de le voir, reste ouvert à des interprétations différentes), mais le fait attesté comme réel dans l'*Odyssee* que Pénélope possède vingt oies dans le palais et qu'elles sont vues "piquant le grain dans la mangeoire comme à l'ordinaire..." (*Od.* XIX, 553). On pourrait alors se poser la question: pourquoi sont-elles élevées et (à ce qu'il paraît) spécialement nourries au palais? K. F. Vickery, par exemple, propose – à partir du caractère ornemental et sacré des oies dans l'Égypte ancienne (même s'il suggère que l'usage des oies et de leurs œufs comme nourriture serait indiqué en Grèce pré-historique par des restes trouvés dans une tombe à Thèbes) – que dans l'*Odyssee* les oies, par association avec le rêve augural de Pénélope, seraient considérées comme sacrées, et aussi, par l'affection que Pénélope leur démontre, qu'elle les garderait pour un usage simplement ornemental.<sup>49</sup>

Une autre hypothèse ou conjecture – plus audacieuse et peut-être un peu plus pausable que celle de K. F. Vickery à partir de ses données égyptiennes, mais également invérifiable et déplacée dans l'ensemble des usages de l'*Odyssee* – est celle d'Andrew Dalby: les oies seraient nourries ou plutôt gavées (ce qu'il déduit de la manière unique de les nourrir) peut-être à cause de leur foie, c'est à dire pour en faire du *foie gras*.<sup>50</sup> Cette hypothèse suppose d'abord la lecture de ἐξ ὕδατος (avec πυρόν, *Od.* XIX, 536-537) que Jaccottet a renvoyée à une note en bas de page ("du grain trempé d'eau"): "I have twenty geese at home, eating wheat soaked in water", says Penelope in the *Odyssey* passage, beginning to tell her dream",<sup>51</sup> parce que cette lecture renforce le soin spécifique (ou unique) de cette alimentation d'un animal domestique.<sup>52</sup> Mais, même si –

<sup>49</sup> Cf. Vickery, *op. cit.*, p. 67: *That the goose was once held sacred fits well with its connection with an omen in the Odyssey where, in Penelope's dream, geese represented the suitors destroyed by the eagle, i.e. Odysseus, and the ornamental character of the Egyptian goose is in keeping both with Penelope's fondness for them and the fact that, apparently, she did keep them for ornamental purposes.* Cf. aussi Ameis-Hentze (*Homers "Odyssee" für den Schulgebrauch erklärt.* Leipzig: Teubner, 1911. Zweiter Band, Zweites Heft, p. 39): 536. (...) *Gänse hielt man weniger des Nutzens wegen als zum Vergnüen.* Mais on pourrait poser encore la question: quel divertissement alors?

<sup>50</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 64: *Geese, "khén", were not only domesticated, they were already being force-fed – and perhaps in particular for the sake of their livers, foie gras. Two quite early references link geese with feeding in a way that seems to set them apart from other farmyard animals ("Odyssey" 19.536-537; Cratinus 49, both cited at Atheneus 384c).*

<sup>51</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 64.

<sup>52</sup> Même si A. Dalby n'explique pas sa liaison avec "la mangeoire" (πύελον, v. 553) comme le fait Joseph Russo (cf. *op. cit.*, p. 102) lorsqu'il expose les deux lectures possibles: 537. ἐξ ὕδατος: *construe either with πυρόν, as if the grain was in the trough (the πύελον of 553), or in a general sense with χῆνες describing their location, "away from (out of) the water", as seen in ἐκ καπνοῦ κατέθηκα, xix 7 = xvi 288 (...).* Voir aussi ce que disent les scholiaste(s) B. P. de l'*Odyssee* (Dindorf, G. *Scholia Graeca in*

d'après les informations d'Andrew Dalby – on la met en rapport avec le gavage par céréales (*siteutoi*) discuté par Athénée (384a-c),<sup>53</sup> il serait difficile ou impossible de prouver qu'il s'agit déjà dans l'*Odyssée* du gavage de par la seule présence du “grain trempé d'eau” ou d'une “mangeoire”. Si, en plus, à la question du but de ce présumé gavage des oies, on essaie de répondre de manière gastronomique comme si c'était pour le *foie gras*, le risque de l'anachronisme est encore plus grand, car – selon A. Dalby lui-même – la première attestation du *foie gras* dans la tradition occidentale se trouve dans Horace,<sup>54</sup> et il n'y a pas du tout un trait quelconque de gastronomie (ou de *Delikatessen*) dans l'*Odyssée*, surtout dans les repas ordinaires du monde humain auxquels appartiendraient ces oies de Pénélope. Alors, le maximum qu'on peut imaginer comme usage possible de ces oies de Pénélope (ainsi que de celle plus grande au palais de Ménélas) comme source de nourriture, étant donné aussi la totale inexistence dans l'*Odyssée* de mention aux œufs de volaille, est celui plus générique de leur viande qui pourrait être reconnue éventuellement comme un plat possible et transposé seulement pour l'auditoire (constituant donc un répertoire indirect et subtil) mais évidemment pas pour les personnages qui dans le monde humain (ou dans des circonstances normales) ne mangent jamais des oiseaux.<sup>55</sup> Cela nous amène à reconnaître que directement dans le cas de Pénélope les vingt oies qui mangent du blé servent d'abord et surtout comme support d'un symbole onirique – concentré et ambigu – des prétendants gros *mangeurs* ainsi que des *vingt années de sa loyale surveillance de la maison* pendant l'absence d'Ulysse. Mais il n'en reste pas moins que ce support ne peut être utilisé que parce qu'il laisse transparaître un arrière-fonds (que les habitudes alimentaires normales de l'*Odyssée* contredisent) où l'élevage des oies serait difficilement pensable si elles ne pouvaient pas être converties en nourriture (encore que l'hypothèse du *foie gras* soit trop improbable).

## Références

---

Homeri “*Odyseam*”. Oxonii: E Typographeo Academico, 1855. Tomus II, p. 684):  
ἢ ἀντὶ τοῦ βεβρεγμένον ὕδατι σίτον, ἢ ἐξιόντες τοῦ ὕδατος ἐνθα διατρίβουσιν.

<sup>53</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 224: (...) *The force-feeding of geese with cereal (“siteutoi”), which has been the usual method, is discussed by Athenaeus (384a-c): instructions for a Roman readership are given by Cato (“On Agriculture” 89).*

<sup>54</sup> Cf. Dalby, *op. cit.*, p. 224: *The earliest source in any language that explicitly mentions foie gras as a delicacy is a Roman poet (Horace, Satires 2.8.88).*

<sup>55</sup> On a donc pas besoin là de penser à une quelconque pitié possible de Pénélope pour ses oies en tant que viande mangeable.

AMEIS, K. F.; HENTZE, C. *Homers "Odyssee" für den Schulgebrauch erklärt*. Leipzig: Teubner, 1911. Zweiter Band, Zweites Heft.

ATHÉNÉE. *Les Deipnosophistes*. Texte établi et traduit par Desrousseaux, A.-M. Paris: Les Belles Lettres, 1956. Tome I, livres I et II.

BOBER, P. P. *Art, culture and cuisine. Ancient and medieval gastronomy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

BRUNS, G. Küchenwesen und Mahlzeiten. In: \_\_\_\_\_. *Archaeologia homerica*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. Band II, Kapitel Q.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de langue grecque 3-4*. Paris: Klincksieck, 1984.

DALBY, A. *Siren feasts. A history of food and gastronomy in Greece*. London: Routledge, 1996.

DAVIES, M. Feasting and food in Homer. Realism and stylisation. *Prometheus*. Firenze, fasc. II, p. 97-107, 1997.

DEVEREUX, G. Penelope's character. *Psychoanalytic Quarterly*. New York, vol. XXVI, p. 378-86, 1957.

DINDORF, W. *Scholia Graeca in Homeri "Odysseam"*. Oxonii: E Typographeo Academico, 1855. Tomus II.

EBELING, H. (org.). *Lexicon homericum*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1987. Vol. II.

ERBSE, H. (org.). *Scholia Graeca in Homeri "Iliadem" (Scholia vetera)*. Berlin: Walter de Gruyter, 1975. Vol. IV.

HARTOG, F. Les Scythes d'Hérodote: le miroir scythe. In: \_\_\_\_\_. *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard, 2001, p. 57-67.

HOMÈRE. *Iliade*. Traduction de Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet. Paris: Gallimard, 1995.

HOMÈRE. *L'Odyssée*. Traduction et notes de Philippe Jaccottet. Paris: François Maspero, 1982.

*HOMERI Odyssea*. Recognovit Peter Von der Mühl. Leipzig: Teubner, 1983.

*HOMERI opera*. Recognoverunt Thomas W. Allen and David B. Monro. Oxford: University Press, 1988-1989. Tomi I-II.

PRATT, L. "Odyssey" 19.535-50: on the interpretation of dreams and signs in Homer. *Classical Philology*. Chicago, n. LXXXIX, p. 148-53, 1994.

RICHTER, W. *Archaeologia homerica*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968. Band II, Kapitel H.

RUSSO, J. Interview an after-math: dream, fantasy, and intuition in “Odyssey” 19 and 20. *American Journal of Philology*. Baltimore, n. CIII, p. 4-18, 1982.

RUSSO, J. Books XVII-XX. In: RUSSO, J.; FERNÁNDEZ-GALIANO, M.; HEUBECK, A. *A commentary on Homer’s “Odyssey”*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Vol. III, p. 1-127.

SCHMIDT, M. Die Erklärungen zum Weltbild Homers und zur Kultur der Heroenzeit in den b-T Scholien zur “Ilias”. *Zetemata*. München, Heft LXII, 1976.

SNELL, B. (begründet von); MEIER-BRÜGER, M. (Redaktor). *Lexicon des frühgriechischen Epos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. Band 3.

VICKERY, K. F. Food in early Greece. *Illinois Studies in the Social Sciences*. Urbana. Vol. XX, n. 3, 1936.

VIDAL-NAQUET, P. Valeurs mythiques et religieuses de la terre et du sacrifice dans l’ “Odysée”. In: \_\_\_\_\_. *Le chasseur noir*. Paris: Maspero, 1981, p. 39-68.

WEST, S. Books I-IV. In: HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J. B. *A commentary on Homer’s “Odyssey”*. Oxford: Clarendon Press, 1988. Vol. I, p. 49-245.

RESUME: Cet article présente et commente trois types de nourriture possible (les fruits, les légumes et les oies de Pénélope) qui dans l’*Odysée* ne composent jamais le menu d’un repas traditionnel dans le monde humain (c’est-à-dire, la viande rôtie d’animaux domestiques sacrificables, le pain de blé ou d’orge, et le vin mélangé à l’eau), mais qui pourraient bien être perçus en tant que tels par l’auditoire, constituant ainsi dans le poème lui-même – quoique d’une manière indirecte – un répertoire alimentaire plus large qui, par contraste, révélerait la restriction et le choix (très bien marqués) de ce que les personnages mangent dans le monde humain.

MOTS-CLES: nourriture ; *Odysée* ; fruits ; légumes; les oies de Pénélope.

ABSTRACT: This article presents and comments about three possible types of food (fruits, vegetables and Penelope’s geese) which in the *Odyssey* never composes the menu in a traditional meal in the human world (that is: grilled meat of domestic animals able to be sacrificed, wheat or barley bread, and wine mixed to water), but which could be noticed as such by the audience, thus constituting within the poem itself – even if indirectly – a wider food repertoire which, by contrast, would reveal the well marked restriction and choice of what the characters eat in the human world.

KEY WORDS: food; *Odyssey*; fruits; vegetables; Penelope’s geese.

**El hellenismo en América: Francisco de Miranda un estudio de caso**

Carla Bocchetti  
Universidad del Rosario, Colombia  
carla.bocchetti@urosario.edu.co,

**RESUMO**

Este trabalho explora a história do classicismo na América a partir da figura de Francisco de Miranda e de sua viagem à Grécia, em 1786. Argumenta que a influencia clássica na América pode ser interpretada como um discurso revolucionário contra o regime espanhol e como uma posição autenticamente anti-imperialista.

**PALAVRAS-CHAVE:** viajantes na Grecia; Francisco de Miranda; gregos antigos na América.

En este artículo voy a referirme al Viaje a Grecia de Francisco de Miranda y cómo a partir del interés por las ruinas clásicas y por el pueblo griego, este precursor de la independencia se fue formando una idea de libertad para América. La historia del clasicismo en Latinoamérica es un tema que no ha sido tratado extensamente por los académicos, con excepción de un puñado disperso de profesores que han tratado temas puntuales y que no se han agrupado aún en un área fuerte.

La tradición clásica siempre se ha considerado europea, y se piensa que cuando existe por fuera del viejo continente es algo importado que no define patrones de pertenencia e identidad. Sin embargo, este artículo propone investigar que las tradiciones clásicas en América son también tan legítimas como lo son en Europa, y que no sólo son una herencia o influencia sino que a partir de las prácticas culturales se han apropiado y transformado para expresar nuevas formas y sentidos de identidad nacional.

Los viajeros a Grecia contribuyeron a formar un imaginario sobre el pasado clásico y sobre la significación de las ruinas griegas para la cultura y para la conformación de la idea de Occidente. Pero ¿qué relación en particular existe entre la experiencia de Miranda como viajero filohelénico y la independencia americana, es decir, qué relación existe entre los discursos de independencia, la conformación de nación, y Grecia como cuna de Occidente? Estas preguntas enmarcan el interés de esta investigación.

Francisco de Miranda estuvo en Grecia en 1786, cuando tenía 36 años, y es el primer viajero latinoamericano en visitar las tierras clásicas, según queda de manifiesto

en el Archivo *Colombeia*,<sup>1</sup> donde guarda sus memorias de viajes y correspondencia. Este artículo investiga el interés de Miranda por Grecia y su visión del Partenón como símbolo de libertad, y establece las diferencias entre la óptica de los viajeros europeos y aquella del viajero americano.

### 1. La construcción del ideal griego y la educación victoriana

En el siglo 18 Grecia se convirtió en uno de los destinos preferidos por los viajeros intelectuales y académicos europeos. El Gran Tour por el Mediterráneo, que antes estaba confinado principalmente a Italia, se abrió hacia Grecia, la cual empezó a ser idealizada y construida en su forma clásica a partir del movimiento romántico. Con el Alemán Winckelmann<sup>2</sup> se consolidó una renovación estética que ponía a las formas griegas por encima del arte y las copias romanas.

Hubo muchos viajeros y de muchas clases, aficionados, coleccionistas, profesores, botánicos y hombres de aventura. Igualmente se escribieron numerosos libros de viajes, también de distintas calidades, hubo incluso relatos de viajes escritos por gente que nunca viajó, pero se conformó un estereotipo de narración y de viajero típico en esa época.

A partir de los viajeros antiguos y de la construcción del ideal helénico se consolidó una renovación por el mundo clásico griego que también llegó hasta la mente de viajeros latinoamericanos. Este es el caso del venezolano Francisco de Miranda. Miranda visitó Grecia en 1786, y fue uno de los pioneros en realizar este viaje. De hecho su afición por la Hélade es anterior al período en que se desarrolló plenamente el ideal griego, el cual ejemplificaba a Grecia antigua como modelo de todas las virtudes y cuna de Occidente.

### 2. Francisco de Miranda

Francisco de Miranda<sup>3</sup> es uno de los precursores de la independencia latinoamericana. Desde los 21 años salió de su tierra y vivió en el extranjero la mayor

---

<sup>1</sup> El texto reproducido de *Colombeia* es: de Miranda, F. *Colombeia*. A cargo de J. Rodríguez, G. Henríquez y M. Bastera. Caracas: Presidencia de la República, 1981. Tomo VI.

<sup>2</sup> Cf. Winckelmann, J. J. *History of ancient art*. Traducción de G. H. Lodge. New York: Ungar Pub, 1969.

<sup>3</sup> Sobre Francisco de Miranda y su viaje por Grecia he utilizado gran parte del material expuesto en el excelente libro del profesor Castillo Didier (*Grecia y Francisco de Miranda*. Santiago: Editora Universitaria, 2002). Para referencias biográficas he utilizado también el libro de E. Mondolfi (*Miranda en ocho contiendas*. Venezuela: Fundación Bigott, 2005, p. 71-91).

parte de su vida. Fue un gran filohelene,<sup>4</sup> conocía el griego antiguo y se cree que lo estudió en Caracas, lo escribía como los intelectuales ingleses del siglo 18 sin acentos ni espíritus, compró una casa en Atenas, tuvo una gran biblioteca con cerca de 6000 volúmenes y los libros griegos eran sus preferidos, donados por él mismo a la Universidad de Caracas.

Miranda, a diferencia de los viajeros europeos que eran aficionados, científicos, coleccionistas o anticuarios, era un militar, y tenía gran interés por conocer las zonas de las guerras medo-persas como Maratón, Salamina, Platea y también las fortificaciones turcas en Grecia.

Una de las principales diferencias que posee la óptica americana con la cual Miranda narra sus historias sobre Grecia con respecto a aquella de los viajeros europeos, es que iguala a los griegos modernos con los griegos antiguos: en la antigua Táuride lee a Estrabón: “que habla del país con tanta veracidad como exactitud, dando sumo gusto al encontrar aún en sus naturales, las mismas costumbres y usos que él (Estrabón) nos describe de los antiguos”.<sup>5</sup>

A diferencia de otros viajeros contemporáneos a él, Miranda siente gran aprecio por el pueblo griego esclavizado, a quien él ve como un igual frente América esclavizada por los españoles. Este es la óptica propia de Miranda en su aproximación a Grecia. Es común en los viajeros europeos encontrar un cierto desprecio por el pueblo griego y por la gente en general, y el interés se centra en los monumentos. Miranda en esto es completamente diferente, pues él tiene un interés en el pueblo y su opresión, y este es el foco narrativo sobre el cual se construye su diario de viaje a Grecia. Su lectura de los antiguos y su interés por las ruinas eran una empresa que iba mucho más allá de los viajeros típicos del siglo 18 que hicieron el Gran Tour.

En este sentido, Miranda no solo tenía interés en Grecia clásica, sino también en otros periodos históricos de Grecia, y tuvo en su biblioteca autores neo-helénicos como Vulgaris (gran humanista del siglo 18), Petrus Gillius (fundador de la arqueología bizantina), Nicolás Alejandro Mavrocordatos y también sabios griegos medievales como libros del patriarca Focio entre muchos otros.<sup>6</sup> Miranda conoció a Eugenio Vulgaris, en Rusia, quien estaba exiliado en ese país y es una de las principales figuras del s.18 de la dominación otomana en Grecia, era el prototipo del griego cosmopolita de

<sup>4</sup> Cf. Castillo Didier, *op. cit.*, p. 26.

<sup>5</sup> Cf. Castillo Didier, *op. cit.*, p. 52-53.

<sup>6</sup> Cf. Castillo Didier, *op. cit.*, p. 93-100.

su tiempo, y anhelaba al igual que Miranda la independencia de su patria. Dentro de este contexto, Miranda no tenía un interés por las ruinas con la misma orientación colonialista de los viajeros Europeos. Recientemente el trabajo de Hamilakis<sup>7</sup> estudia la de-colonización de la arqueología griega, y es un punto importante a través del cual se reivindican otras miradas y acercamientos a Grecia a partir de personas que no pertenecen tradicionalmente a los legados clásicos europeos. En términos prácticos, esto significa que en América, el discurso clasicista fue originalmente un discurso que no perpetuaba el estatu-quo, sino al contrario era un discurso revolucionario. Es por esto que Miranda es muy distinto del viajero típico europeo del s. 18.

### 3. Chandler y Tournefort

Entre muchos viajeros a Grecia, hay dos destacados cuyos viajes poseen algunos razgos similares a los de Miranda, y a quienes Miranda leyó (entre muchos otros viajeros): el inglés Richard Chandler y el francés Joseph Pitton de Tournefort quien inició una expedición botánica a Grecia en el año 1700. Chandler<sup>8</sup> estuvo de gira en Grecia por dos años, de junio de 1764 a noviembre de 1766. Era un gran conocedor de Grecia y fue enviado a Grecia por la Sociedad de Diletanti, Su viaje fue bien planeado y organizado y su propósito era la exploración y descripción de los lugares clásicos. Las descripciones de Chandler muestran el estilo típico de literatura de viajes: se menciona la historia antigua del lugar, la condición de los restos, comúnmente la degradación de los monumentos, los altares antiguos o columnas se usaban para moler maíz, los sarcófagos se usaban como cisternas (por ejemplo), las circunstancias desfavorables del área (una epidemia por ejemplo), y una publicación moderna sobre el tema.

De hecho, la mayor contribución de Chandler es que incluyó en sus relatos muchas descripciones y opiniones hechas por viajeros anteriores a él, y a aquellos lugares que no pudo ir, los describió usando citas de otros libros. Es decir, hace uso de toda la bibliografía que tenía disponible en su momento, le dio crédito a sus predecesores y representó la consolidación de un siglo de esfuerzos. El trabajo de Chandler no es de gran valor literario, son explicaciones sencillas, equilibradas que

<sup>7</sup> Cf. Hamilakis, Y. *The nation and its ruins. Antiquity, archaeology and national imagination in Greece*. Oxford: University Press 2007.

<sup>8</sup> Richard Chandler estuvo en Grecia 20 años antes que Miranda, Miranda leyó sus libros *Travels in Asia Minor and Greece* y *History of Troy*. En su carta del 22 de septiembre de 1786 escribe: “Esta mañana concluí de leer al viajero inglés Chandler quien a expensas de la sociedad de ‘Dilettanti’ de Londres, viajó a Grecia hará 20 años y pasó por los mismos parajes que yo, los cuales describe con bastante fidelidad y exactitud”.



carecen de un tono emotivo o entusiasta, pero sus descripciones fueron usadas por Horderlin, el poeta alemán para sus poemas.

Tournefort<sup>9</sup> era botánico, pero también se interesó en los lugares clásicos. Es quizás el viajero más parecido a Miranda en el sentido que ambos visitan las tierras clásicas pero tienen un interés distinto de los historiadores, coleccionistas y anticuarios. En sus relatos dedica mucha atención a la historia natural y tenía gran interés por los volcanes. Poseía un gabinete de curiosidades famoso en su época, con colecciones de piedras, armas, trajes e instrumentos musicales. Sus descripciones fueron de gran utilidad para los viajeros de estudios clásicos. Contaba casos de descuido, abuso o pérdida de las antigüedades. Tiene un tono lacónico y poco sentimental:

En cuanto a la estatua antigua, se nos dijo que había sido aserrada en pedazos para hacer el dintel de una puerta, y hace algunos años se encontró el pie de una figura de bronce, que se fundió para hacer candelabros para la capilla.

En otra ocasión dice de una ciudad:

Estas ruinas muestran ciertamente cuan magnífica ciudad fue, pero es imposible contemplar las ruinas sin sentir pena: las arañas y las siembran, y las ovejas pastan entre los restos de una prodigiosa cantidad de mármoles, jaspes y granitos, labrados con gran trabajo. En lugar de los grandes hombres que hicieron edificar tan hermosos edificios, solamente se pueden ver pobres pastores.

Tournefort a diferencia de Miranda viajó considerablemente por las islas griegas, las cuales describe dentro de una forma típica de narración: procedía de manera sistemática en la compilación de hechos interesantes o curiosos de cada lugar. El informe de cada isla se inicia con una breve mención del itinerario del viajero, la fecha y quizás una nota sobre el alojamiento. Luego viene una exposición de los nombres antiguos y modernos de la isla, su ubicación y extensión. Se mencionan sus hijos famosos y sus guerras, sus productos y religión. La mayoría de los dibujos incluyen un dibujo del mapa de la isla y del puerto y de los manantiales de agua dulce.

Las descripciones de Miranda son de gran veracidad, cuenta sobre el tiempo, las tormentas, la compañía del viaje, las personas con quien se encuentra y visita, el precio que paga por ir de un lugar a otro, es sensato y no se queja de las incomodidades del

<sup>9</sup> El libro del botánico Joseph Pitton de Tournefort *A voyage into the levant* fue publicado en francés en 1717 y en inglés en 1718; los pasajes aquí citados provienen de Eisner R. *Travellers to an antique land*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993, p. 63-88.

viaje, a diferencia de otros viajeros para quienes la Grecia moderna les resulta odiosa, incómoda y distante del ideal clásico; muestra gusto por los paisajes y las antigüedades, y quiere visitar los lugares célebres de la historia de Grecia narrados por Homero, Heródoto y Pausanias.

Ambos viajeros Chandler y Tournefort muestran superioridad frente a los griegos y musulmanes, Tournefort dice: “Casi toda su vida la pasan en la ociosidad: comiendo arroz, bebiendo agua, fumando, tomando café, tal es la vida de los musulmanes”. De los griegos dice que a pesar de ser descendientes de grandes arquitectos no saben siquiera construir una escalera en sus casas. En el caso de Chandler, éste no mostraba interés por los griegos modernos, su principal interés eran las ruinas no los habitantes. Miranda por el contrario muestra gran interés por el pueblo y su yugo a quien él ve como un igual para el caso americano. En Corinto cuenta:

Me acaeció una cosa singular: que un griego que iba a caballo, viéndome a pie y creyendo que yo seguía mi ruta de esta manera, se desmontó inmediatamente y quería absolutamente que yo tomase su caballo y él seguir a pie, hasta que concibió que yo sólo tomaba un corto paseo y que mi ruta la seguía por mar.<sup>10</sup>

En los escritos de Miranda se introduce la voz del otro, algo que no sucede en los relatos de viajes europeos, Miranda registra la simpatía que los griegos le profesan y cuenta de la admiración que otros sienten por él - un fenómeno, un viajero de tierras muy lejanas y atípicas de entre los viajeros del siglo 18.

A su vez Miranda despierta curiosidad a los otomanos, (quines lo ven como un ser fabuloso que viene de tierras remotas, que debía comer alimentos que lo hacían distinto y costumbres que lo hacían irreal (quizás incluso como un personaje de *Las Mil y una Noches*),<sup>11</sup> en Corinto cuenta:

Por la tarde estuve a visitar al Bey y al comandante de la plaza, para quienes traía cartas del señor Paul. El primero me recibió amistosamente, haciendo el cumplido ordinario de café, pipa etc... y preguntándome a qué distancia estaba mi patria y familia, lo cual oyó con tal admiración que quedó suspenso y me miraba con admiración; apréciale que era demasiado joven para haber corrido tanto y

<sup>10</sup> Cf. de Miranda, *Colombeia IV* (diario de viaje, 5 Junio, 1786).

<sup>11</sup> En la novela *El Otoño del Patriarca* de García Márquez hay un pasaje interesante (p. 45) que puede compararse con el encuentro de Miranda y los turcos, que es en la novela cuando los indígenas se encuentran con los españoles y los comparan (a los españoles) con la imagen de la Jota de Bastos de los naipes. Es decir hay un reconocimiento por la inversión del “otro”, algo similar a lo que le sucede a Miranda.

preguntaba a mi criado de qué me alimentaba comúnmente, cuánto dormía etc... Al mismo tiempo otro de los personajes que le acompañaban, y no estaban menos admirados, pretendía explicarle el fenómeno diciendo que esta especie de gentes tomaban el alimento por peso y medida en poquísima cantidad, en lugar que ellos comían y bebían hasta hartarse y sin reglas, por cuya razón no podían practicar estas cosas. Me ofreció sus servicios por el tiempo que yo estuve allí, informándome que no había por todas aquellas cercanías más restos de antigüedad que ver, que tres columnas que estaban en la llanura a cuatro horas de camino de allí.<sup>12</sup>

#### 4. La Acrópolis y la libertad

La independencia Americana estuvo nutrida ideológicamente con base en los ideales de Grecia antigua, sobretodo con el imaginario de equiparar el Partenón con la idea de libertad. En Atenas, Miranda se encontró con Fauvel pintor de cuadros de costumbre de la época y cónsul de Francia en La Puerta, así llamada la Sede del gobierno otomano. La Acrópolis se conservó intacta desde el 437 aC. fecha de su construcción hasta los siglos 13 y 14 dC. Luego, los venecianos construyeron en ella la Torre Franca una edificación que se hizo dentro del Partenón, y allí posteriormente los turcos guardaron sus municiones de pólvora. En el s. 17 los venecianos asediaron la Acrópolis y destruyeron parte del Partenón. Miranda vio el Partenón ya en parte destruido y vio también la Torre Franca pues esta fue demolida en 1875. Miranda vio los famosos mármoles Elgin *in situ* antes de que fueran llevados a Inglaterra, y también vio el Erecteum con sus 5 cariátides antes de que una de ellas hubiera sido llevada también por Elgin a Inglaterra. Miremos la descripción:

Primero el famoso templo de Atenea, cuyo centro está arruinado por haberse volado con una cantidad de municiones de guerra y pólvora que había dentro, al tiempo en que le pusieron sitio los venecianos, efecto de una bomba que éstos arrojaron. Sin embargo, los dos frontones que se conservan aún, (los famosos Mármoles Elgin) y la mayor parte del pórtico –orden dórico y sin base la columna - dan la más bella y noble idea que quiera discutirse de este noble edificio. Los bajorelieves que corren por toda la cornisa y frontón principal faltan del todo, porque los venecianos, queriéndolos llevar, los dejaron caer a tierra y se rompió todo... Las columnas son sin pedestal y acanaladas lo que produce un muy bello y sencillo efecto. Oh qué sublime monumento! Todo cuanto he visto hasta aquí no vale nada en comparación!<sup>13</sup>

Después de que Miranda visitó la Acrópolis, que ya había sido destruida

<sup>12</sup> Cf. de Miranda, *Colombeia IV* (diario de viaje, 6 Junio, 1786).

<sup>13</sup> Cf. Castillo Didier, *Colombeia IV* (diario de viaje, 21 de Junio 1786).

parcialmente por el sitio de los venecianos, la acrópolis sufrió una nueva gran destrucción en 1827 en la guerra de la independencia. El Partenón fue visto y descrito antes de su primera destrucción en 1685 por los viajeros Spon y Wheler quienes fueron los últimos en verlo completo en 1675.<sup>14</sup> Miranda conocía este valioso libro. Según la bibliografía consultada para este trabajo, los testimonios de Miranda con respecto a los monumentos son de gran veracidad histórica.

Miranda es objetivo, puede distinguir de manera sensata lo bueno de Grecia y su espíritu por encima de lo malo que ve del yugo otomano, pondera la naturaleza de los griegos y su amabilidad. Entiende la condición de dominación y el talante opresor, pues él también proviene de una experiencia colonial.

El interés de Miranda por Grecia dista mucho de la actitud tradicional de los viajeros europeos y muestra una perspectiva latinoamericana propia. A diferencia de los hombres de clubes ingleses que viajan por Grecia, Miranda tiene un interés político y humanista para la agenda latinoamericana: llevar la libertad al continente. Apreciaba y sentía atracción y curiosidad por las antigüedades pero no como un coleccionista o anticuario, sino que respetó los monumentos, -a diferencia de los viajeros europeos, Miranda no sustrajo antigüedades.

A pesar de que el Gran Tour era un evento de élites no puede decirse lo mismo del viaje de Miranda. Los motivos por los cuales Miranda viajó a Grecia, y los intereses militares y sociales que lo movían eran de hecho completamente diferentes de aquellos de los viajeros Europeos. Aunque insertado en una moda de la época, no puede ser visto solamente como un viajero más, olvidado entre muchos otros, sobretodo porque Miranda es uno de los principales ideólogos de la libertad americana. Es el único viajero que en esa época muestra una óptica Latinoamérica para narrar sus visitas e impresiones. Un viajero que no pertenece del todo a una sociedad Europea, que proviene de un lugar en donde el viaje a Grecia y la educación en los clásicos no forma parte del currículo, un hombre americano cosmopolita que escribe desde la periferia, que visita monumentos y paisajes clásicos teniendo como trasfondo las plantaciones de azúcar, el sistema colonial de su tierra natal, Venezuela, y el deseo siempre presente de liberar a América del yugo Español.

## 5. América y el helenismo

---

<sup>14</sup> Cf. Castillo Didier, *op. cit.*, p. 114-115.

Tanto Grecia como el discurso helénico fueron conocidos por Miranda de primera mano: visitó Troya en su paso a Constantinopla, conoció bibliotecas, se interesó por anotar las referencias de todas las *Ilíadas* que encontraba a su paso, hacía anotaciones a Homero siguiendo las normas de la *scholia* de la época helenística, y su autor favorito era Homero.

El primer lugar que visita Miranda en Grecia es la isla de Zante en el archipiélago de Cefalonia, donde está también Itaca. A Zante llega el 22 de abril de 1786, y expresa en su Diario la corrupción y mal gobierno Veneciano. Hay que recordar que Corfú y las islas de Cefalonia estaban bajo el dominio veneciano y no otomano. Luego va a Patras, ciudad del Peloponeso y La Morea (que era el nombre que el Peloponeso recibió durante el medioevo). Sobre el Peloponeso dice:

La campiña es hermosísima, aunque sus habitantes no saben el mejor método de la agricultura. Los jardines tienen un aire rural que no me desagrada, aunque es el de la simple naturaleza, y hay un tal número de pájaros de canto que les hace agradabilísimos en esta estación.<sup>15</sup>

Luego va a Corinto de donde ve el Monte Olimpo (hoy en día es imposible ver el Monte Olimpo desde Corinto):

Desde la posada se ve perfectamente el célebre Monte Olimpo y aún el golfo de Salónica que está enfrente, y es también el sitio del antiquísimo reino de Sión. Salí a dar un paseo por los alrededores para ver un poco los caminos y un puente que había allí inmediato y que seguramente no están, ni los unos ni el otro en mejor estado que la posada. En ésta ví una gran tinaja de barro, antiquísima, que el patrón había desenterrado de un paraje circunvecino y no deja de ser también una antigüedad griega.<sup>16</sup>

Un viajero inglés que sintió al igual que Miranda simpatía por los griegos modernos fue Lord Byron. Criticó la actitud anti-helénica de muchos viajeros extranjeros y el saqueo de antigüedades; fue uno de los abanderados de la independencia de Grecia, y murió en ese país, en Missolonghi en 1824, un lugar que había sido visitado por Miranda 33 años antes. La obra de Byron está permeada por la influencia helénica y sus cartas dan fe de un nuevo movimiento que se estaba gestando, y que era precisamente recuperar las ruinas y el pasado griego como un aspecto fundante de la cultura Occidental. La independencia de Grecia se dio a la luz del

<sup>15</sup> Cf. de Miranda, *Colombeia IV* (diario de viaje, Mayo 17, 1786).

<sup>16</sup> Cf. de Miranda, *Colombeia IV* (diario de viaje, 5 Junio, 1786).

movimiento filohelénico de recuperar el pasado, borrar el dominio otomano y volver al origen clásico. Muchas de estas ideas fueron fuentes de inspiración para el proyecto de independencia americana.

Hay unos lugares de Occidente en los cuales la tradición clásica existe, no expresada de la misma forma que en Europa, sino de otras maneras. Esas tradiciones clásicas latinoamericanas, aunque en principio importadas, a largo plazo empezaron a formar parte del bagaje cultural propio de Latinoamérica. Es por esto que es relevante un personaje como Miranda en este contexto: porque él es el primer punto de contacto genuino entre Grecia y las Colonias Americanas.

Los ideales helénicos sobre los cuales se construyó la libertad de Grecia y se crearon discursos sobre Occidente llegaron también a América unidos al tema de la independencia. Con la celebración de los 200 años de independencia de muchos lugares en América, el estudio de la influencia clásica, y de personajes que trajeron al continente ideas sobre Grecia y la libertad se vuelven relevantes, debido a que las naciones americanas se formaron como Repúblicas en la época neoclásica, una corriente, cuyo discurso se usó para crear una identidad nacional que se quería separar de la dominación española. En este sentido lo clásico resultó ser en América un discurso “underground” de tipo revolucionario, algo distinto de lo que representaba en Europa, sobre todo en la Inglaterra victoriana, donde Grecia clásica representaba la identidad de élite. Por el contrario, en América, lo clásico era un discurso anti-español, nuevas culturas e identidades se empezaban a plasmar a través de sus formas.

En el pensamiento de Miranda se igualan los tiempos clásicos con el deseo por una nueva forma de gobierno en América. Miranda elaboró diversos proyectos para la futura organización política de la América independiente, el primero que presentó a Pitt (el primer ministro británico) en 1790, toma por un lado algunas de las instituciones de la monarquía inglesa, con un Inca a la cabeza del poder ejecutivo, y dos cámaras –una de senadores (los “caciques”) vitalicios y otra de diputados electos. Por otro lado, incluía algunas instituciones romanas de la antigüedad (censores, ediles y cuestores). Miranda rectifica este proyecto parcialmente en 1801 y en 1808 forja otro que prevé igualmente la unidad de América Hispánica.

Se puede considerar que gracias a Miranda, la forma como los clásicos se adaptaron en América, ofrecieron una narración alternativa de los relatos de la colonia, y se construyó un imaginario simbólico de libertad a través de las ruinas antiguas,

principalmente del Partenón de Atenas. En las ciudades americanas se ven monumentos públicos de estilo Neoclásico que simbolizan la libertad, independencia, y el surgimiento de nuevas naciones con sus identidades distintivas. Es decir modelos foráneos, contruidos sobre imaginarios clásicos, fueron usados en América para la construcción de nuevas identidades no-europeas.

Las ideas europeas, una vez instaladas en América empiezan a operar diferente y arrojan resultados distintos de los que dichas ideas representan o surgieron en su contexto primario. En este sentido es interesante ver los casos de Martí y Carpentier<sup>17</sup>. Tanto Miranda como Martí veían en Grecia la aspiración de la libertad americana y ambos mostraron entusiasmo y simpatía por Grecia moderna. Aunque ambos fueron parte activa de su época, es decir estaban influenciados por las modas neoclásicas, sin embargo su uso del pasado griego muestra una óptica latinoamericana propia, fundante que inaugura y patrocina la versión clásica latinoamericana, no menos ficticia que la Europea y no menos importante que ella.

El gusto tanto de Miranda como de Martí por lo clásico no es simplemente la imitación de tendencias literarias europeas, sino es una forma utilizada para interpretar la historia de América. Los intereses por la cultura antigua no eran simplemente gusto de anticuario sino que explicaban y formaban el horizonte conceptual de la libertad y la conformación de nuevas naciones, es decir el pasado se usaba para explicar el presente, Martí dice:

Los hombre victoriosos las montañas  
Astianax son y Andrómaca mejores,  
Mejores, sí que los del viejo Homero.  
Naturaleza siembre viva: el mundo  
De minotauro yendo a mariposa.<sup>18</sup>

Homero es utilizado por Martí para referirse a las épicas indígenas: “Qué brillante la *Iliada* indígena Las lagrimas de Homero son de oro: copas de palma, pobladas de colibríes, son las estrofas indias (8.337)”.<sup>19</sup>

Martí hace una interpretación y adaptación del mundo clásico griego conforme a los nuevos tiempos y circunstancias de América, por ejemplo de los héroes homéricos

<sup>17</sup> Cf. Miranda Cancela, E. *La tradición helénica en Cuba*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2003, p 29-62/ p. 117-135.

<sup>18</sup> Cf. Miranda Cancela, *op. cit.*, p. 41.

<sup>19</sup> Cf. Miranda Cancela, *op. cit.*, p. 49.

dice que es necesario otro tipo de héroe, y que la *Iliada* muestra una realidad política de democracia incipiente. Aunque la cultura griega era bien conocida dentro del ideal helénico europeo, era para Latinoamérica un asunto distante, desconocido y exótico. En América los escritores como Martí por ejemplo crearon imágenes nuevas a partir de modelos clásicos con el fin de darle forma concreta a un nuevo espíritu de definición de identidad. Este sincretismo de lo tropical y local con lo antiguo es sin duda una forma distinta a como en Europa se apropiaron de lo clásico. Pero también, y es más importante son formas de responder al colonialismo español y de tratar de crear una cultura propia latinoamericana bajo una óptica novedosa a través de lo clásico. El modernismo fue una forma particular de trabajar la antigüedad clásica, se renovó y transformó llena de significados nuevos, bajo analogías y relaciones con la cultura local. Así como resultaban en Europa exóticas las frutas y la flora americana de igual forma eran exóticas las referencias clásicas en América. Carpentier escribe: “Y era maravilla ver a los personajes de Esquilo entre columnas clásicas con fondo de palmeras”.<sup>20</sup>

Cuando Carpentier viajó por el Orinoco conoció indígenas que conocían mitos antiguos clásicos. Por ejemplo en Venezuela, en un pueblo muy apartado oyó recitar a un indígena analfabeto con versos compuestos por el la caída de Troya y la historia de Rolando, eso en parajes increíblemente alejados de sus orígenes.<sup>21</sup> Los romances del s. 15 y 16 traídos por los conquistadores perduraban en la memoria por transmisión oral como en los tiempos de Homero.

Dos años después de que Miranda visitó Grecia, se publicó el libro de Robertson *History of Ancient Greece*,<sup>22</sup> que mostraba una aproximación muy distinta a los dos libros más leídos sobre la historia antigua. El tema principal del libro era la libertad y el tema político: como los griegos se unieron y derrotaron a los persas, pero luego entraron en una guerra civil y no pudieron consolidarse como unidad. El libro fue publicado en 1707, el año de la unión de los reinos británicos, y parecía mostrar una lección histórica para el propio presente de Inglaterra. Los ingleses crearon una narrativa nacional a partir de la relación con Grecia antigua. Un libro que daba una premonición a la propia historia de América después de la Independencia y la guerra civil que se produjo, teniendo como resultado un contraataque español.

Miranda tuvo influencia del pensamiento de Hume. Una de las características de

<sup>20</sup> Cf. Miranda Cancela, *op. cit.*, p. 131.

<sup>21</sup> Cf. Miranda Cancela, *op. cit.*, p. 130.

<sup>22</sup> Cf. Ceserani, G. Narrative, interpretation, and plagiarism in Mr. Robertson's 1778 "History of ancient Greece". *Journal of the history of ideas*. Philadelphia, vol. 66, n° 3, p. 413-436, 2005.



Hume es que guió el trabajo histórico hacia buscar explicaciones humanas y no divinas y criticó aquellos trabajos en donde dominaba una lectura moralista del pasado. Consideró “pueril” aquellos libros de historia donde se decía que las acciones de los hombres estaban guiadas por la divina providencia. Desde este punto de vista, Miranda tiene un tratamiento moderno de la historia. Para Hume, así como para Miranda, el arte y la cultura debían formar parte de las narraciones históricas. Miranda muestra una interacción entre interés clásico, erudición de anticuario, pero a su vez, una actitud filosófica típica del iluminismo.

En su libro *A way in the World*, Naipaul narra la historia de Miranda atada a su relación con los ingleses. Esa es otra cara de la historia latinoamericana que ha sido poco estudiada. Desde el relato inglés sobresale Miranda, mientras que desde los relatos de la colonia española tiene preponderancia Bolívar y esta es la óptica más tradicional de ver la historia de independencia. Naipaul narra de Miranda no su vida en Europa sino que enfatiza el tiempo de su estadía en América, sobre todo su estancia en Trinidad después de la derrota en Coro y su permanencia en una prisión en Puerto Rico. La bibliografía general enfatiza su andar cosmopolita, pero Naipaul lo devuelve a su tierra natal con el fin de mostrar la confluencia de culturas y el estado colonial de Latinoamérica. Negros del África, mulatos e indios, y en Trinidad la llegada de hindúes y chinos, con el escenario de plantaciones de cocoa, tabaco y azúcar, este es el paisaje del Miranda de Naipaul. De allí vemos su vida lejana en Londres y su familia, su correspondencia, el mundo de intrigas en que se movía, un Miranda cuya suerte debe verse ligada a su muerte, a su miseria en una cárcel y a su olvido.

Grecia y su pasado clásico eran tan desconocidos y lejanos en tierra americana como incluso lo eran las mitologías indígenas, y en realidad ambas eran foráneas para una cultura que no podía basar sus raíces en lo indígena o africano solamente, pero tampoco podía usar únicamente referentes de la cultura europea. La imagen de nación del generalísimo como se conocía a Miranda, es contada por Naipaul<sup>23</sup> “En todos estos años de escribir sobre Venezuela y Sur América, tu simplificaste, General. Tú hablabas de Incas y de gente blanca. Tu hablabas de gente que parecía de la República de Platón”.

## 6. Conclusión

<sup>23</sup> Cf. Naipaul, V. S. *A way in the world*. New York: Knopf, 1994, p. 341.

La figura de Miranda en el contexto de la cultura clásica es muy importante porque a partir de él se abre una narración alternativa de los relatos de la colonia. El hecho de ser América colonia española, Grecia habría un horizonte de libertad y nuevas formas de construir una nación. Los griegos estaban de moda en Francia e Inglaterra pero no formaban parte tan consistente de la historia de España, por eso al abrirse América a los clásicos se miraba más dentro del espectro de otros países europeos mientras se separaba de España. El discurso del clasicismo griego en América fue un discurso anti-español y por lo tanto anti-imperialista. Miranda hace posible re leer la historia de la Independencia desde una óptica no Bolivariana, no Española, sino propiamente Mirandina, donde la idea de nación e identidad para América se construye con base en la historia antigua de Grecia, con el modelo de sus ruinas y monumentos como símbolos de libertad, armonía y paz política.

### Referencias

ABBOTT, D. P. *Rhetoric in the New World. Rhetorical theory and practice in colonial Spanish America*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996.

BOCCHETTI, C. Modern Greek studies in Latin America. *Bulletin of modern Greek studies association*. Ohio, vol. XXXVII, p. 56-57, 2005.

CASTILLO DIDIER, M. *Grecia y Francisco de Miranda*. Santiago: Editora Universitária, 2002.

CESERANI, G. Narrative, interpretation, and plagiarism in Mr. Robertson's 1778 "History of ancient Greece". *Journal of the history of ideas*. Philadelphia, vol. 66, n° 3, p. 413-436, 2005.

CHERRY, J. F.; ELSNER, J. *Pausanias: travel and memory in Roman Greece*. Oxford: University Press, 2001.

DEAS, M. Miguel Antonio Caro y Amigos. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Del poder y la gramática*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993. p. 25-60.

DIAZ-ANDREU, M.; CHAMPION, T. (org.). *Nationalism and archaeology in Europe*. Boulder: Westview Press, 1996.

EARLE, R. La iconografía de la independencia en la Nueva Granada. In: MEISEL, A.

(org.). *Cartagena de Indias en la época de la independencia - 1808-1821*. Bogotá: Por, 2009.

EISNER R. *Travellers to an antique land*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.

ELLIOT, D. *Musa Americana. The classics in the New World (catálogo de exposición en la biblioteca John Carter Brown)*. Providence: John Carter Brown, 1988.

ELSNER, J.; RUTHERFORD, I. (org.). *Pilgrimage in Graeco-Roman & early Christian antiquity. Seeing the Gods*. Oxford: University Press, 2006.

GARCIA MARQUEZ, G. *El Otoño del Patriarca*. Barcelona: Plaza y Janes, 1975.

GOLDHILL, S. *Who needs Greek? Contests in the cultural history of Hellenism*. Cambridge: University Press, 2002.

GRASES, P. Advertencia bibliográfica. In: GRASES, P. Uslar Pietri, Arturo (orgs.) *Los libros de Miranda*. Caracas: Ediciones de la Comisión del Cuatricentenario de Caracas, 1979, p. 26-36.

HAMILAKIS, Y. *The nation and its ruins. Antiquity, archaeology and national imagination in Greece*. Oxford: University Press, 2007.

HIGHET, G. *La Tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

JUSDANIS, G. *Belated modernity and aesthetic culture. Inventing national literature*. Minneapolis/ Oxford: **Oxford** University Press, 1991.

LAIRD, A. *The epic of America. An introduction to Rafael Landívar and the "Rusticatio Mexicana"*. London: Duckworth, 2006.

LEZAMA LIMA, J. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LOMNÉ, G. Invención estética y revolución política. La fascinación por la libertad de los antiguos en el Virreinato de la Nueva Granada (1779-1815). In: CALDERÓN, M. T.; THIBAUD, C. (org.). *Las revoluciones en el mundo atlántico*. Bogotá: Por, 2006, p. 100-120.

MACCORMACK, S. The Incas and Rome. In: ANADÓN, J. (org.). *Garcilaso Inca de la Vega. An American humanist*. Indiana: University of Notre Dame, 1998, p. 8-31.

MARTINDALE, C.; THOMAS, R. *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell, 2006.

MIRANDA CANCELA, E. Carpentier, Antígona y la recepción de los clásicos. In: de MARTINO, F.; MORENILLA, C. (org.). *El fil d' Ariadna. Personajes femenins a escena*. España: Universidad de Valencia, 2001. p. 281-297.

MIRANDA CANCELA, E. *La tradición helénica en Cuba*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2003.

\_\_\_\_\_. *Calzar el coturno americano. Mito, tragedia griega y teatro cubano*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2006.

MIRANDA, F. *Archivo del general Miranda. 1929-1950*. Edición dirigida por V. Dávila. Caracas: Gobierno Nacional, 1929-1938. 24 tomos.

\_\_\_\_\_. *Colombeia*. A cargo de J. Rodríguez, G. Henríquez y M. Basterra. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1978-1992. 11 volúmenes.

MONDOLFI, E. *Miranda en ocho contiendas*. Venezuela: Fundación Bigott, 2005.

NAIPAUL, V. S. *A way in the world*. New York: Knopf, 1994.

PORTER, J. I. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Classical pasts. The Classical traditions of Greece and Rome*. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 1-65.

ROESSEL, D. *In Byron's shadow. Modern Greece in the English and American imagination*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 2002.

ROOD, T. *The sea, the sea. The shout of the ten thousands in the modern imagination*. London: Duckworth, 2004.

VOUTSAKI, S.; CARTLEDGE, P. *Ancient monuments and modern identities in Greece*. London: Ashgate, 2006.

WINCKELMANN, J. J. *History of ancient art*. Traducción de G. H. Lodge. New York: Ungar Pub, 1969.

WINCKELMANN, J. J. *Reflections on the imitation of Greek works in painting and sculpture*. Traducción de Elfriede Heyer y Roger C. Norton, 1755. La Salle, Ill.: Open Court, 1987.

n u n t i u s   a n t i q u u s

## Relações intertextuais entre *As Bacantes* de Eurípides e *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues

Vania Maria Moragas Ferreira  
E. E. Machado de Assis  
vaniamoragas@yahoo.com.br

### ABSTRACT

This article's focus consists on the study of Two tragedies: Euripides' *Bacchae* and Nelson Rodrigues' *Senhora dos Afogados*. Despite the long period which separate these two works and authors, one will notice that there are similarities and analogies which can be traced between the two "tragedies", indicating that a more detailed study of them is worthwhile and can shed a new light in our understanding of them as single pieces. Throughout this work it will be discussed how Nelson Rodrigues appropriates Euripides' text in *Senhora dos Afogados*. We realize that the appropriation of the Greek text was done through analogies, inversions and/or dislocations, and we see that there is not a copy of the Greeks tragic model, but, on the contrary, that there are coincidences. Nelson Rodrigues aims not to sacralize the classic model, but searches for a new reality, which causes ruptures with the tradition.

KEYWORDS: tragedy; *Bacchae*; Euripides; *Senhora dos Afogados*; Nelson Rodrigues.

Tomando como objeto de análise os textos de duas peças que fazem parte, uma dos padrões clássicos, a saber, *As Bacantes* de Eurípides, outra dos padrões modernos, *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, propomos uma comparação dos aspectos confluentes entre essas duas obras. Focalizaremos tanto as ações desenvolvidas por Moema, personagem central de *Senhora dos Afogados*, quanto aquelas desenvolvidas pelo deus Dioniso n' *As Bacantes*. Buscaremos, ainda, outros pontos convergentes relativos ao uso, pelo texto moderno, de formas de encenação encenação antigas.

Indispensável considerar, ao propormos uma análise dessas obras, que não estamos falando de obras idênticas e que alguns elementos que serão apontados – por exemplo, as ações das personagens nas respectivas peças – levam-nos apenas a traçar paralelos e sugerir uma certa intencionalidade do autor moderno na recuperação dos clássicos.

Já numa leitura superficial, pode-se notar que Nelson Rodrigues, o grande renovador da dramaturgia brasileira, resgata, em suas peças, o coro, as máscaras, os conflitos desencadeados no âmbito familiar, cenas de mutilação ou crimes que caracterizam a tragédia grega antiga. Essa proximidade – aspectos formais, emocionais, espetaculares e filosóficos –, trazida para o cotidiano carioca – pois o autor abre mão da linguagem nobre e solene característica apontada por Aristóteles para a tragédia ática –

renova o interesse pelo trágico e aponta para uma reinterpretação do mesmo no que se poderia chamar de “tragicidade” brasileira. Esse é sem dúvida um dos muitos aspectos que se destaca dentro de sua obra teatral e, mais especificamente, nas suas “Tragédias cariocas” e suas “Peças míticas”.

*Senhora dos Afogados* está situada, na edição do teatro completo de Nelson Rodrigues, organizada por Sábato Magaldi (Nova Aguilar, 1994), no bloco das “Peças míticas”. Essa classificação baseia-se no conflito dentro das relações familiares que é abordado de forma recorrente, com sentimentos exacerbados, levando as personagens a praticar atos extremos. Na utilização de temas como incesto e morte – tanto a morte ocorrida no passado, quanto aquelas ocorridas no presente, rondando a família –, percebe-se uma retomada de mitos antigos e uma transformação e reconstrução (ou reinterpretação) de tais mitos, levando o espectador a identificar-se com os problemas colocados em cena e a fazer julgamentos críticos. Evidencia-se, na busca pelo sentido das coisas ou algo que justifique aquelas ações, o caráter mítico da peça, ao mesmo tempo que se percebe uma renovação geral dos mitos, trazidos para a contemporaneidade.

Dessa forma, Nelson Rodrigues revela-se, a nosso ver, um “transcriador”, no sentido de que ele se coloca como quem erige uma outra obra em que se podem reconhecer traços<sup>1</sup> de um original, criando, assim, uma literatura própria, adaptada ao contexto sócio-político e econômico brasileiro. Nestas “Peças míticas”, pois nelas o autor retoma fragmentos de obras antigas, mistura personagens e enredos e modifica situações e estratégias, que só podem ser vistas através da análise cuidadosa do processo da transtextualidade que se dá em suas criações. Ele também poderia ser visto como um precursor da pós-modernidade: não só por usar no teatro uma língua habitual, por descrever a marginalidade da personagem, mas também pela ruptura, transgressão e dessacralização do modelo clássico. Nelson Rodrigues afirmou ser um autor “desagradável”. Contudo, seu teatro é amplamente encenado e aplaudido em todo o Brasil, mesmo escandalizando através do desejo de mexer com a passividade e com os

---

<sup>1</sup> Entendemos por isso marcas distintivas de um gênero, estilo ou autor. Trajano Vieira, por exemplo, nomeia “traço marcante do idioma épico a estrutura formular do poema homérico” (cf. Vieira, T. Entre Joyce e Odorico. A “Ilíada” de Haroldo de Campos. In: de Campos, Haroldo; Mendes, O. *Os nomes e os navios*. São Paulo: Sette Letras, 1999, p. 7).

valores tradicionais muito presentes em nossa cultura, firmada na dicotomia do bem e do mal e numa moral religiosa conservadora.<sup>2</sup>

Na tentativa de entender o gênero trágico, sem outra teoria antiga sistematizada, sempre nos reportamos a Aristóteles.<sup>3</sup> Há quem negue a existência de tal gênero no mundo moderno, pois a luta do herói trágico contra forças poderosas, originalmente ligadas ao arbítrio divino, teria sido substituída hoje em dia. A nova tragédia, segundo alguns,<sup>4</sup> procurara deslocar a fatalidade para o conflito com o meio sufocante ou a própria falha interior. Mas Nelson Rodrigues está atento para o toque trágico, a mistura equilibrada entre o riso e o pranto é frequente em seu teatro...

*Senhora dos Afogados* é a quinta peça de Nelson Rodrigues e foi escrita numa época em que o autor buscava tratar de temas míticos em suas peças. Denominada tragédia pelo próprio autor, tem três atos e seis quadros e foi escrita em 1947. Censurada e interdita pela justiça, a peça só foi liberada em 1953.

Sua primeira encenação foi marcada por um misto de aplausos e vaias. Uma parte do teatro o considerava “gênio” e outra parte “tarado”. Tanta polêmica se deve ao teor de uma obra que trata de incestos, crimes, paixões fulminantes e outros “abscessos” que a sociedade sempre fez questão de esconder. Desta vez, porém, a reação foi pior do que o esperado, e marcou Nelson Rodrigues para sempre. Ele chegou a dizer, no camarim, depois da fatídica estreia desta peça: “A estrela está no céu. Quem não vê, não vê. Mas ela brilha do mesmo jeito”.<sup>5</sup>

A ação se inicia no dia da morte por afogamento de Clarinha, uma das filhas de Misael Drumond. Um coro pranteia, ao contrário do que se espera, não a morte de Clarinha, mas a de uma prostituta que fora assassinada há dezenove anos. Essas rezas e lamentações invadem o espaço da casa dos Drumond e se misturam às rezas da família.

---

<sup>2</sup> Nelson Rodrigues concedeu uma entrevista à revista *Dionysos* em 1940 (cf. Castro, R. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 213) e disse que, a partir de *Álbum de família*, tinha enveredado por um caminho que poderia levá-lo a qualquer destino, menos ao êxito. Esse caminho era o de um teatro “desagradável”, com peças chocantes, porque eram obras fétidas, pestilentas, capazes de produzir “tifo” e “malária” na plateia.

<sup>3</sup> Cf. *Poética* 1449 b 24: *É, pois, a tragédia como imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as árias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções* (tradução de Eudoro de Sousa).

<sup>4</sup> Moreno, C. A. C. *Catarse brasileira. Por uma leitura da tragédia*, p. 1 – acesso em 25 de agosto de 2006 – <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/antiores/semiosfera02/perfil/mat2/txtmat2.htm>>.

<sup>5</sup> Cf. Castro, *op. cit.*, p. 254.



Misael é o suspeito daquele assassinato ocorrido no dia de seu casamento com D. Eduarda. O enredo se desenrola em torno dessas mortes e do mistério que as cerca.

A presença do coro é um aspecto significativo de *Senhora dos Afogados*. Nessa peça, o coro, representado por vizinhos, adquire grande importância, acumulando múltiplas funções: em primeiro lugar, ele instaura o coletivo na cena e, dessa forma, faz comentários triviais, usa lugares-comuns, repassa informações importantes à plateia e carrega o cenário. Em determinadas cenas, o coro, nos moldes clássicos, conversa com as personagens e até mesmo procura mostrar o que está certo ou errado, como, por exemplo, quando tenta mostrar a Moema que seu noivo não tem boa fama e, por isso, ela deve romper o noivado:<sup>6</sup> “Moema (implacável) – Quero que digas – por que devo desmanchar o casamento?”

A partir daí D. Eduarda passa a perguntar ao coro de vizinhos a respeito do noivo de Moema:<sup>7</sup>

D. Eduarda – Você conhece todas as infâmias. Que faz o noivo de minha filha?

Vizinho – Passa o dia com três ou quatro mulheres...

Vizinho (exultante) – Da vida.

Vizinho – Mulheres da vida.

D. Eduarda (eufórica) – Ouviste?

Moema (inescrutável) – Continua.

Vizinho – Sempre bêbado.

D. Eduarda – E o corpo? Que tem ele no corpo?

Vizinho – Nomes de prostitutas... No peito, nas costas, em todo o corpo, nome de vagabundas que ele conheceu...

D. Eduarda – O que é que ele diz para todo o mundo ouvir?

Vizinho – Diz que talvez se case, mas só com uma mulher da vida. Só acha graça nesse tipo de mulher.

Voltando ao enredo da peça, vemos que quem matou a prostituta há dezenove anos foi mesmo Misael Drumond e que Moema afogou não só Clarinha, mas também sua outra irmã, Dora, no intuito de se tornar a única filha. Moema, uma mulher forte, manipuladora e apaixonada pelo pai, odeia sua mãe, que é seu principal alvo. Vale notar que alguns comparam essa personagem rodrigueana com *Electra*, mas ela não precisa de um irmão para ajudá-la a alcançar seus objetivos, nem tampouco quer vingar-se de uma mãe cruel, ou chora a morte de um pai. Ela instiga o pai a matar D.

<sup>6</sup> Cf. Rodrigues, N. *Senhora dos Afogados*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 678.

<sup>7</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 679.

Eduarda, sua mãe, acusando-a de adultério, pois esta foge com o noivo de Moema que era, na verdade, o filho de Misael com a prostituta assassinada. Não obstante, procura também afastar as outras mulheres da família – mesmo que para isso tenha de matá-las –, sempre com o objetivo de ter o pai só para si. Embora nutra esse amor incestuoso pelo pai e, por isso, proibido, ela é rejeitada por ele. Percebemos a complexidade da construção mítica no texto de Nelson Rodrigues, algo que poderíamos postular como fragmentos de Édipos enviesados. Numa revitalização de mitos gregos, o autor cria uma filha como rival da mãe e um noivo que conscientemente se aproxima da própria irmã, na tentativa de vingar a morte de sua mãe. Assim como no mito de Fedra e de seu enteado Hipólito (v. 352-359)<sup>8</sup> surge uma atração da senhora por aquele que seria, ao fim, um enteado não oficial, talvez por perceber nele traços do marido quando jovem. Não podemos, também, deixar de mencionar o sentimento de Paulo pela mãe, D. Eduarda. Dessa forma, podemos apontar, numa única obra, a recuperação de vários mitos.

Ângela Leite Lopes, ao comentar a respeito da obra rodrigueana, aponta: “Temos aqui um aspecto importante. O universo de Nelson Rodrigues é povoado de incestos. O que não deixa de remeter ao universo das tragédias gregas”.<sup>9</sup> E, acrescentamos, a um universo mais amplo, o mítico. Já Pereira,<sup>10</sup> ao comentar as peças de Nelson Rodrigues, aponta que, a partir das “Peças míticas”, evidencia-se o propósito do dramaturgo: elaborar situações e personagens universais, movidas pelas paixões mais primárias e essenciais do ser humano, o que explica a frequência das relações incestuosas, como a repercutir a perspectiva, ainda revolucionária e inovadora no Brasil dos anos quarenta, de que a origem e fim de todo desejo humano se situavam na triangulação edípica. Daí alguns críticos atribuírem às personagens rodrigueanas um caráter edipiano.

Entretanto, há, entre a personagem de Nelson Rodrigues e Édipo, uma perversidade maior na de Rodrigues, uma vez que Édipo desconhecia suas origens e, por isso, todas as suas ações se davam por pura ignorância de si próprio. Toda a sua vida foi marcada pela ambiguidade. Decifrador de enigmas, ele vive na escuridão,

<sup>8</sup> Em Eurípidés, a deusa Afrodite provoca em Fedra a paixão por Hipólito, cf. v. 352-359.

<sup>9</sup> Lopes, A. L. Nelson Rodrigues. O trágico e a cena do estilhaçamento. *Travessia. Revista de literatura brasileira*. Florianópolis, n. 28, p. 86, 1994.

<sup>10</sup> Pereira, V. H. A. *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 117.

primeiro pela ignorância de seu passado e, posteriormente, já sabendo quem era na verdade, torna-se cego pelas próprias mãos.

As personagens de Nelson Rodrigues, muito embora nutram sentimentos incestuosos, não desconhecem suas origens. Elas sabem muito bem quem são, conhecem seus familiares e, mesmo assim, desejam este tipo de relação, vivendo numa situação limite e agindo sempre com o intuito de obter êxito nesse caminho de satisfação pessoal. Para elas, “o incesto é a única lei que conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas”.<sup>11</sup>

Dessa forma, acreditamos que comparar Moema a Dioniso é desvendar um outro lado da personagem ainda pouco explorado, uma vez que ela, por assim dizer, é “construída” sob um conjunto de máscaras simbólicas, postas e sobrepostas, que não escondem, mas revelam e formam sua personalidade. Fazendo uso dessas diversas máscaras, ela impõe sua vontade, algumas vezes com docilidade, outras vezes assustando e causando terror em suas vítimas, pois realiza, no decorrer da peça, ações paradoxais, e provoca sentimentos também paradoxais. Sendo essas máscaras simbólicas, e, por isso, invisíveis, constituem-se mais perigosas, elas não podem ser vistas, só pressentidas. No caso de Moema, suas vítimas só percebem a espécie de máscara utilizada pela personagem quando se veem sem saída, enleadas em sua teia,<sup>12</sup> como fica evidente na fala de seu irmão: “Paulo – Eu te julgava fria ... Mas tenho medo de ti e de mim quando és meiga. [...]”;<sup>13</sup> ou quando o pai chega em casa e estende os pés sobre uma pequena almofada. Neste instante “muito humilde e doce, Moema substitui as duras botinas do pai por outro calçado, mais leve e macio”.<sup>14</sup> e afirma que a partir daquele dia seria ela que sempre faria aquele carinho para o pai, já que Clarinha estava morta. Já em outras cenas, torna-se mais evidente sua maldade: “Neste momento, Paulo corre e apunhala o noivo pelas costas. O noivo se projeta pela escada. Tudo absolutamente imóvel. Paulo petrificado. Moema com seu rosto cruel”.<sup>15</sup> E ainda, quando relata com frieza que deixou a avó morrer de inanição: “Eu lhe dava de comer e

<sup>11</sup> Cf. Prado, D. A. Nelson Rodrigues. In: Rodrigues, *op. cit.*, p. 270-271.

<sup>12</sup> Cf. Guimarães, M. R. Moema. Mito, monstro e máscaras. *Anais do V Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro, vol. XX, 2001, p. 4 – acesso em 27 de julho de 2006 <[http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5\\_09.htm](http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5_09.htm)>.

<sup>13</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 712.

<sup>14</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 685.

<sup>15</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 720.

de beber, mas há muitos dias que eu me esqueço... E pouco a pouco ela foi perdendo as forças... Hoje, de manhã, deixou de respirar...”<sup>16</sup>

Percebe-se que o jogo, as ações das personagens e a encenação marcam e encarnam o próprio Dioniso, o deus-máscara que encerra em si o conflito entre o ser e a aparência, na ambiguidade de sua forma, de sua máscara e encenação.

Dioniso, por sua vez, está n’*As Bacantes* com uma máscara sorridente. Ele é ao mesmo tempo deus da fertilidade agreste e deus do vinho, potencial causador de alterações da consciência. É o deus que causa prazer e dor, que é encantador, sedutor e também cruel, aterrorizante, é um misto de fascínio e rejeição, a divindade da mistura. É exaltado, como na cena em que Tirésias diz:

É que o deus não distingue se é o jovem ou o mais idoso o que deve dançar, mas da parte de todos quer receber honrarias por igual; quer ser engrandecido sem discriminar ninguém.<sup>17</sup>

É objeto de fascínio por parte de Penteu:

A verdade é que não és desgracioso de corpo(...). Os teus cabelos compridos, porque não lutas nas palestras, caem-te pelas faces, plenos de desejo. Graças aos teus cuidados, possuis uma tez branca, e com a tua beleza consegues captar as graças de Afrodite.<sup>18</sup>

O deus que se mostra arrebatador e possuidor:

Por isso eu as sacudi para fora de suas moradas, tomadas de delírio, e, do espírito enlouquecido, habitam na montanha. E forcei-as a usar o libro das minhas orgias e a toda a raça feminina dos Cádmijs, a quantas mulheres havia, fi-las sair da casa, desvairadas.<sup>19</sup>

As características metamórficas do deus Dioniso são mencionadas, pelo coro, n’*As Bacantes*:

Aparece com a forma de touro  
Ou serpente multifauce ou leão ignispirante .  
Vai, Ó Baco, com teu rosto sorridente,

<sup>16</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 727.

<sup>17</sup> Todas as traduções de *As Bacantes* de que nos servimos são de autoria de Maria Helena da Rocha Pereira (cf. referências finais, v. 264-265).

<sup>18</sup> Cf. *As Bacantes*, v. 452-459.

<sup>19</sup> Cf. *As Bacantes*, v. 33-36.

E ao caçador das Ménades rodei-o com teu laço  
Mortífero, quando ele tombar  
Na manada das Bacantes.<sup>20</sup>

Comprova-se, assim, que ambas as personagens utilizam-se de máscaras – visíveis ou não – para alcançar seus objetivos, e isso as faz dotadas de uma certa ambiguidade de sentimentos, um misto de terror e sedução: de outra forma não conseguiriam manipular todos os que as cercam. Outros comportamentos paradoxais presentes na obra de Nelson Rodrigues nos remetem aos rituais que antecedem o Festival em honra a Dioniso, como passaremos a demonstrar.

Para tal, voltemos ao ponto inicial de *Senhora dos Afogados*, quando a família Drumond, apesar de sofrer a dor da perda de Clarinha, necessita cumprir um papel social e comparece a um banquete oferecido a Misael, por ocasião de sua promoção a Ministro. Ao retornarem do banquete, a conversa flui num aparente desencontro de sensações:<sup>21</sup>

D. Eduarda (dolorosa) – Tua filha morreu, Misael.  
Misael – Morreu...  
D. Eduarda (com espanto) – E no mar!  
Moema (doce) – Estava bonito o banquete, pai?  
(Misael reassume o ar de estátua no respectivo monumento)  
Misael – Primeiro Dora, depois Clarinha... E no mar, as duas! (muda de tom). O banquete estava bonito... Muito bonito (erguendo meio corpo na cadeira, e com exaltação). Senhoras decotadas!... O governador!... E até aquele padre... O governador fez um discurso...  
D. Eduarda – Misael, nós só devemos falar de Clarinha. (com medo)  
Ela está no fundo do mar, Misael...  
Moema – Fale do banquete, pai!

O que podemos perceber nessa cena é que ela se realiza num misto de sentimentos e emoções desencontradas. Fala-se de alegria e dor e experimenta-se, ao mesmo tempo, dois tipos de sentimentos. Essa relação de tristeza e alegria nos remete à inserção do gênero trágico nas festas de Dioniso. Paradoxalmente, uma marca de dor na alegria, a constatação de que, mesmo em festa, não nos devemos esquecer de nossas penas.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Cf. *As Bacantes*, v. 1018-1023.

<sup>21</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 685.

<sup>22</sup> Cf. Barbosa, T. V. R. Sangue, suor e vinho. In: Lessa, F.; Bustamante, R. M. (org.). *Memória e festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 63-71.

Também nos remete aos rituais dionisíacos o cortejo que leva D. Eduarda ao “Café do Cais”:

Paulo – Vi um grupo passando, ao longe, entre chamas. Homens carregando uma mulher... Pareciam ser, os vizinhos... Mas não pode ser... Eles não estariam em todos os lugares ao mesmo tempo ... E na frente do grupo ia teu noivo, nu da cintura para cima... Todos caminham como se levassem aquela mulher para um sacrifício...<sup>23</sup>

Como se fosse uma procissão, vemos retomada uma tradição de ritualística, pois, no festival de Dioniso, além da tragédia, tinham parte também sacrifícios, procissões, proclamações de honrarias e mesmo uma assembleia.<sup>24</sup> Mas não é somente com os rituais dionisíacos que as cenas se relacionam. Da mesma forma, o texto de *Senhora dos Afogados* traz importantes ligações intertextuais com o texto de *As Bacantes*. Tomem-se como exemplo a cena do estábulo de Penteu, quando Dioniso nos relata o sucedido no interior do palácio:

Aí mesmo estive a afronta que lhe fiz: é que julgando que me aprisionava, nem me tocou nem me agarrou; apenas se alimentava de esperanças. Encontrou um touro no estábulo para onde me levou para me encerrar. Atirou-lhe um laço em volta dos joelhos e dos cascos, a resfolegar de fúria; do corpo gotejava-lhe o suor e mordida os lábios. E eu, presente a pouca distância, estava sentado e tranquilo, a olhar.<sup>25</sup>

Esta cena em nossa opinião merece atenção pelo fato de Dioniso estar sentado assistindo ao que se passava, sem interferir, a olhar calmamente. Curiosamente, temos uma cena em *Senhora dos Afogados* que nos lembra a cena citada de *As Bacantes*, por também apresentar uma situação em que alguém – o vendedor de pente – assiste passivamente a uma cena agitada:

Misael – Não sou assassino da esposa... Tu, vendedor de pentes, que foste testemunha de tudo...  
(novo tom) Quando agarrei minha mulher pelos cabelos...  
Vendedor de pentes (informativo) – Foi; eu estava lá e vi.  
Misael – Viram? Quando cheguei na praia, tu ficaste de longe, espiando...  
Vendedor de pentes – Só espiando. Eu sabia que tu ias matar tua esposa.

<sup>23</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 711.

<sup>24</sup> Barbosa, T. V. R. Sangue, suor e vinho, *op. cit.*, p.64.

<sup>25</sup> Cf. *As Bacantes*, v. 616-620.

Misael (gritando) – Mas eu não a matei! Só matei as mãos!  
Vendedor de pentes – Me enganei, doutor... Pensei uma coisa e aconteceu outra...<sup>26</sup>

Essa passagem destaca-se pela proximidade da cena d'*As Bacantes*, e há, além da inércia do vendedor de pentes que assiste à cena, a ironia presente na palavra “espiando”; ele estava “só espiando”.

Parece-nos, porém, que, na peça de Nelson Rodrigues, a direção de leitura dessa cena seja diferente da leitura metateatral<sup>27</sup> proposta pelos teóricos para a peça de Eurípides. Isso porquê, embora a personagem estivesse passivamente assistindo a uma cena, não é explicitado que estivesse sentada a olhar tranquilamente. Sua posição parece mais uma situação de espreita, de testemunha ocular de um crime, e em momento algum é atribuída ao vendedor de pentes uma postura de espectador, como acontece com Dioniso n'*As Bacantes*.

Ainda, dentre muitos pontos que poderiam ser apontados como confluentes nas duas obras, destacamos a mutilação das personagens Penteu e D. Eduarda. A personagem sofre o dilaceramento corporal e também moral e o espectador sente, diante desse tipo de cena, um misto de piedade e horror. Para Barbosa, “aí está a grandeza maior de uma tragédia: na forma através da qual o poeta une intimamente movimentos conflitantes. Isso é próprio do ritual dionisíaco materializado na cena”.<sup>28</sup>

Penteu, n'*As Bacantes*, é punido por se recusar a venerar Dioniso e tem seu corpo dilacerado: “Levava uma o braço, outra um pé ainda calçado. Desnudavam-se as costelas, dilaceradas pelas unhas”.<sup>29</sup>

Em *Senhora dos afogados*, temos uma situação de mutilação das mãos de D. Eduarda. Moema tem as mãos parecidas com as mãos de sua mãe, porém não gosta desse aspecto que une mãe e filha; uma vez que tem sua mãe como rival, quer livrar-se dessa semelhança, acreditando que, dessa forma, seria única. Reage agressivamente quando o assunto é a semelhança entre as duas:<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 723.

<sup>27</sup> Para uma análise mais cuidadosa dessa passagem d'*As Bacantes*, remeto o leitor aos textos Eurípides. *Bacchae*. Introduction and commentary by E. R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1960, p. 154; Eurípide. *Les Bacchantes*. Commentées par J. Rouux. Paris: Les Belles Lettres, 1972, p. 447; e ao artigo supracitado de Barbosa, p. 63-71.

<sup>28</sup> Cf. Barbosa, T. V. R. A construção do horror na tragédia grega. In José Luís Jobim... *et alii* (org.): *Anais do “X Congresso Internacional da Abralic”*. Rio de Janeiro: Abralic, 2006. Vol. I, n. 1, p. 1-4.

<sup>29</sup> Cf. *As Bacantes*, v. 1135.

<sup>30</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 682.

Paulo – Vocês são parecidas como duas chamas.

Moema – É mentira! Eu e ela não somos uma mesma pessoa... Só as nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto, tanto! Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem minhas... [...] São elas que me ligam à minha mãe... Enquanto elas existirem, serei filha de sua carne...

O adultério de D. Eduarda justificaria e poderia resultar em sua morte, mas, diante da possibilidade de castigar D. Eduarda pelo adultério, Moema tem uma ideia que é, para ela, a oportunidade de se livrar da parte que a une à sua mãe, as mãos:

[...] Moema (mais feroz) – Neste momento tua mulher está com outro...

Misael (com um princípio de ódio) – E acariciando o corpo de outro, com estas mãos...

(Toma as mãos da filha e examina-as)

Moema (para si mesma) – As mãos...

(Espanto de Moema que tem uma ideia e se agarra a ela, desesperadamente)

Moema (fora de si) – E por que não castiga as mãos? (num crescendo)  
As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no corpo...

Misael (fora de si) – As mãos!<sup>31</sup>

Interessa pensarmos que o castigo físico é a forma encontrada, nas duas peças, de punição para a culpabilidade. No caso de D. Eduarda, cortar as mãos representa cortar a culpa. As cenas em questão geram compaixão. Nesse sentido, Barbosa, ao citar Aristóteles, afirma que:

A compaixão, nos termos de Aristóteles, é também, como o *phóbos*, uma dor (*lýpe*) por um mal que se mostra assolador ou doloroso e que atinge a quem não o merece. A compaixão surge quando um mal iminente se aproxima de um parente ou de um nosso semelhante e temos ainda controle de nossa capacidade para perceber o sofrimento que poderá advir. Tudo o que é penoso e destrutivo é digno de compaixão: os ultrajes corporais, os maus-tratos, a velhice, as doenças, a falta de alimento, a má fortuna, a fealdade, a debilidade, a mutilação.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Cf. Rodrigues, *op. cit.*, p. 710.

<sup>32</sup> Cf. Barbosa, *op. cit.*, 2006, p. 4.



Diante de cenas como essas, somos levados a várias sensações: não somente compaixão e horror, mas também nos sentimos incomodados, perplexos diante de tanta crueldade. Contudo, sabemos que essas emoções suscitadas pela tragédia certamente nos levarão à *kátharsis*.

Nelson Rodrigues acreditava na necessidade da *kátharsis*, para ele “a ficção, para ser purificadora precisa ser atroz. A personagem é vil para que não o sejamos. Ela realiza a miséria inconfessa de todos nós”.<sup>33</sup>

### Conclusão

A abordagem comparativa, que norteou o presente estudo, evidenciou aspectos confluentes do mito grego n’*As Bacantes*, de Eurípides e da tragédia brasileira *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. Não há “cópia” do modelo trágico grego, há coincidências; assim, percebemos em Nelson Rodrigues a dessacralização do modelo clássico, apontando para uma nova realidade, que busca uma quebra com a tradição. Notamos que o clássico persiste quando encontra um contexto social que o autor julga propício para ser revivido, entretanto, sem a existência do plano divino, somente humano. A relação da contemporaneidade com a tragédia está na utilização do clássico como referência para criar sua própria tragédia: importar o mito e contextualizá-lo na atualidade, apontando para uma “tragédia grega brasileira”.

### Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARROJO, R. A tradução como paradigma dos intercâmbios intralinguísticos. In: \_\_\_\_\_. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p.51-69.

BARBOSA, T. V. R. Sangue, suor e vinho. In: LESSA, F.; BUSTAMANTE, R. M. (org.). *Memória e festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 63-71.

\_\_\_\_\_. *A construção do horror na tragédia grega*. In: José Luís Jobim... *et alii*. (org.) *Anais do “X Congresso Internacional da Abralic”*. Rio de Janeiro: Abralic, 2006. Vol. I, n. 1, p. 1-8.

<sup>33</sup> Cf. Rodrigues, N. *Flor de Obsessão. As 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Seleção e organização de Ruy Castro. São Paulo. Cia. das Letras. 2002, p. 161.

de CAMPOS, H. Da transcrição. Poética e semiótica da operação tradutora. In: \_\_\_\_\_ . *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva , 1992.

\_\_\_\_\_. Transluciferação mefistofáustica. In: \_\_\_\_\_. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.179-209.

CASTRO, R. *O Anjo pornográfico. A vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

EURIPIDES. *Bacantes*. Tradução de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1992.

\_\_\_\_\_. *Bacchae*. Introduction and commentary by E. R. Dodds. Oxford: Clarendon Press, 1960.

\_\_\_\_\_. *Les Bacchantes*. Commentée par J. Roux. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra. Três Tragédias*. Tradução, estudo introdutório e notas de Joaquim Brasil Fontes Jr. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GUIMARÃES, M. R. Moema. Mito, monstro e máscaras. *Anais do V Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro, vol. XX, 2001 – acesso em 27 de julho de 2006 <[http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5\\_09.htm](http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ5_09.htm)>.

LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LOPES, A. *Nelson Rodrigues. Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Tempo Brasileiro, 1992.

\_\_\_\_\_. Nelson Rodrigues. O trágico e a cena do estilçamento. *Travessia. Revista de literatura brasileira*. Florianópolis, n. 28, 1994, p. 67-87.

MORENO, C. A. C. *Catarse brasileira. Por uma leitura da tragédia* – acesso em 25/08/2006 – <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera02/perfil/mat2/txtmat2.htm>>.

PEREIRA, V. H. A. *Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

PONTARA, C. *Senhora dos Afogados* – acesso em 04 de agosto de 2006. <<http://www.celsopontara.com.br/teatro/sala04.html>>.

PRADO, D. A. Nelson Rodrigues. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo*. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 270-271.

RODRIGUES, N. *Senhora dos Afogados*. In: RODRIGUES, N. *Teatro completo*. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RODRIGUES, N. *Flor de Obsessão. As 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Seleção e organização de Ruy Castro. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

VIEIRA, T. Entre Joyce e Odorico. A “Íliada” de Haroldo de Campos. In: de Campos, Haroldo; Mendes, O. *Os nomes e os navios*. São Paulo: Sette Letras, 1999, p. 7-13.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Qu'est-ce qu'une tragédie attique?* Paris: Les Belles Lettres, 2001.

Allison, M. *Les religions de l'empereur Julien. Pratiques, croyances et politiques. Mémoire sous la direction de M. Jean-Jacques Aubert.*

Neuchâtel: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2002 (65 p.)

Publicação online

[http://www2.unine.ch/webdav/site/ipsa/shared/documents/Memoires/Allison\\_Martin.pdf](http://www2.unine.ch/webdav/site/ipsa/shared/documents/Memoires/Allison_Martin.pdf)

O objetivo da monografia de Allison é determinar se o Juliano religioso, que se percebe nas cartas é o mesmo que transparece nos textos de suas leis. Ou seja, em que medida o Juliano indivíduo, com suas crenças e convicções, conseguiu influenciar o Juliano imperador? A limitação mais facilmente observável no projeto de Allison é sua dependência muito maior das traduções dos textos de Juliano do que de seu acesso a esses textos em sua língua original.

O capítulo 1 (“Introduction”) trata do mundo de Juliano bem como apresenta as fontes das quais Allison vai depender. O autor abre suas considerações fazendo uma análise do império na época de Constantino, Constâncio e Juliano, chegando à conclusão de que (i) a maioria dos romanos ainda era adepta do paganismo; (ii) o paganismo era sustentado pela tradição, antiguidade e ritos sem fé ou doutrinas; e (iii) suas características básicas eram o politeísmo, o enoteísmo, a diversidade e a tolerância religiosa. Depois de apresentar uma breve sinopse da vida de Juliano, Allison enumera suas fontes: (i) várias cartas particulares (preservadas como modelos epistolares ou pelos historiadores); (ii) três elogios; (iii) um discurso de consolação; (iv) uma carta oficial ao senado e ao povo de Atenas; (v) vários discursos filosóficos; (vi) duas sátiras (*Os Césares* e *Misopogon*); (vii) um livro de polêmica contra o cristianismo (intitulado *Contra os galileus*); as leis de Juliano (conservadas por Teodósio e Justiniano ou preservadas nas citações de outros autores e nas obras do próprio Juliano). Finalmente, Allison conclui a introdução com um perfil de Juliano traçado por seus contemporâneos Libânio, Amiano Marcelino, Gregório Nazianzeno e algumas outras testemunhas menos conhecidas.

O capítulo 2 (“Le parcours religieux de Julien”) compreende a maior parte da monografia e aborda assuntos como a educação cristã de Juliano, seu retorno às religiões tradicionais, o cristianismo através de seus olhos, as reminiscências cristãs em seus escritos e sua legislação concernente aos cristãos. Na primeira seção, dedicada à

educação cristã de Juliano, Allisson mostra inicialmente a opinião dos autores modernos (divididos em relação à sinceridade de Juliano na época em que era cristão) e, depois, a dos autores antigos: crendo Libânio em sua sinceridade enquanto que Marcelino e Gregório Nazianzeno descreiam dela. Allisson fecha a discussão ao apresentar a própria opinião de Juliano de que esse período foi um “tempo de trevas” (*Hélio-rei* 131 A 5). Ainda assim, Allisson conclui que Juliano foi cristão durante dois terços de sua vida e que aderiu completamente à religião durante a maior parte desse tempo (p. 13-14).

Na segunda seção, dedicada ao retorno de Juliano à suposta religião tradicional de Roma, o autor descreve, então, as práticas religiosas de Juliano após sua “conversão” ao paganismo: (i) seus sacrifícios numerosos e frequentes (por suas próprias mãos e diante das críticas de seus opositores); (ii) sua tendência de apresentar a religião romana como uma filosofia (ele se descrevia como filósofo, considerava a filosofia como sua lei, fazia com que sua corte fosse frequentada por filósofos, especialmente os neoplatônicos, reconhecia a influência desses filósofos em seu modelo de religião, atribuía à filosofia o papel principal de tornar o homem mais semelhante aos deuses, admirava o ideal ascético dos cínicos, rejeitava o materialismo do epicurismo e do ceticismo radical e valorizava a teurgia, a arte de fabricar estátuas animadas, e o transe); e (iii) as revelações que dizia ter recebido (como a do sonho de uma pequena árvore que suplantou uma árvore grande; a visão noturna do gênio do Império que lhe teria aparecido para lhe tirar as últimas dúvidas quanto a aceitar a púrpura imperial; a aparição do mesmo gênio para lhe anunciar a proximidade da morte e as alegações de que recebia inspiração divina para escrever). Allisson entende que a religiosidade de Juliano passou por fases discursivas: (i) a fase da prudência; (ii) a fase neutra; e (iii) a fase aberta (depois do recebimento da púrpura imperial). O imperador gradativamente adota a visão tripartite dos deuses proposta por Jâmblico: (i) deuses inteligíveis (o uno e o bem); (ii) deuses inteligentes (mediadores entre i e iii); e (iii) deuses visíveis (astros). De modo geral, sua teologia prevê a centralidade de Zeus-Hélio, assimila Mitra a Apolo, demonstra indulgência para com os imperadores anteriores que adoraram o sol (como se percebe, por exemplo, na obra *Os Césares*) e atribui importância principal aos deuses salvadores (Asclépio, Dionísio e Hércules). Segundo Allisson (p. 22), trata-se de uma teologia integrativa, mas que não corresponde à tradição religiosa dos romanos, pois valoriza, de modo incomum, os deuses orientais. Para provar esse ponto, o autor se volta, então, para demonstrar como a iniciação nos cultos orientais domina as

discussões teológicas de Juliano: através (i) do emprego recorrente do jargão da iniciação, (ii) da atribuição à mitologia greco-romana de um papel “iniciático”, (iii) de suas constantes referências à própria iniciação e (iv) das reações de Libânio, Marcelino e Gregório Nazianzeno a sua ênfase na iniciação. A missão de Juliano é analisada em termos de sua ascensão ao trono pela vontade dos deuses (o que o imperador repete em diversos de seus escritos), o combate “à moleza do espírito e do corpo” (carta 89b, 400A) e a restauração de Roma a seu apogeu. Allisson lembra, ainda, que, para Libânio (*Disc.*, 18.4), a missão de Juliano era “salvar o mundo”. O autor trata, em seguida, da reforma juliana do sacerdócio: (i) abandono dos três conceitos fundamentais da nobreza, magistratura e hereditariedade; (ii) a seleção de homens dispostos e preparados (meritocracia); (iii) a exigência de sua adesão à filosofia; e (iv) a exigência de três grandes qualificações explicitadas na carta 89b (respeito aos deuses, bondade para com os homens e pureza de corpo). Para Allisson, a primeira missão do sacerdote juliano seria a filantropia. Para ele, esse seria um ingrediente essencial para que Juliano supasse os cristãos em seu próprio terreno, pois o imperador identificaria as três armas fundamentais do cristianismo como sendo (i) a filantropia; (ii) o cuidado dos mortos; e (iii) a solenidade artificial (carta 84, 429 D). No entanto, Allisson supõe que Juliano não estava convencido da sinceridade da filantropia cristã, pois, segundo ele, o imperador via o asceticismo como evidência da misantropia cristã (carta 89b, 288 B5). A apropriação cristã da filantropia greco-romana só teria acontecido devido à negligência por parte de gregos e romanos dessa sua virtude tradicional (carta 84, 431 A3; 89b, 305 B6). Por isso, Juliano apela que, de novo, se engajem na filantropia (carta 84, 430 B7; 89b, 290 D 5-6). A segunda missão do sacerdote juliano seria dar exemplo de devoção: orando três vezes por dia (carta 88, 451 D3-4; 89b, 302 A5), venerando as estátuas dos deuses (carta 89b, 293 A2), respeitando templos, altares e outros sacerdotes (carta 89b, 297 A5), reaprendendo os hinos sagrados (carta 89b, 301 D7) e obedecendo às leis, pois estas são de origem divina (carta 89b, 288 C4). A terceira missão dos sacerdotes julianos seria a pureza: cuidando com o que lê ou escuta (carta 89b, 300C), abstendo-se de ir ao teatro ou de se associar com profissões desonrosas (*Contra Heráclios*, 204 B 1-2), frequentando apenas os jogos sagrados, pois estes não permitem a entrada de mulheres (carta 89b, 304 B2), abstendo-se de usar as vestes sacerdotais fora dos templos (carta 89b, 304 A), expulsando de sua casa os parentes que se convertessem ao cristianismo e vendendo os escravos cristãos (carta 84, 430 A4; 86). Voltando ao

assunto de como Juliano molda a tradição romana, enriquecendo-a para que a possa utilizar como arma contra a “inovação” que, para ele, o cristianismo representava, Allisson trata do conjunto de modificações e criações instituído pelo imperador: (i) a incorporação coordenada dos cultos orientais; (ii) a apresentação da teologia como sendo um ramo da filosofia; e (iii) a tentativa de criar uma teologia pagã universal, baseada na filantropia, na piedade, na ênfase à “tradição” e no uso racional da mitologia.

Com base em sua análise de *Contra Heráclios*, Allisson considera que o uso racional da mitologia é uma dimensão muito importante da teologia juliana que vê o mito como (i) uma forma de seduzir a alma, (ii) uma maneira poética de ensinar a verdade; (iii) um recurso didático para crianças (*tais tōn paidiōn psychais*) e gente sem instrução (*tōi psychariōi*); (iv) uma forma de denunciar os defeitos de Constantino e seus filhos (por renunciarem à fé de seus ancestrais, por sua má administração e por sua negligência à educação); (v) um mecanismo adequado para criticar o culto aos mártires e a doutrina da Trindade; (vi) um veículo apropriado para afirmar a superioridade do deus Hélios; (vii) uma forma de expressão para a ideologia que o apresentava como portador de uma missão divina; (viii) um substrato apropriado para negar que foi preservado do massacre de Constância por obra dos cristãos; (ix) o símbolo de sua educação filosófica e de sua superação diante de seus pensamentos suicidas; (x) um artifício retórico para assemelhar sua experiência de conversão à de Paulo e se atribuir uma linhagem divina (filho de Hélios e Atena); (xi) um artifício ideológico para justificar suas ações e seu caráter; e, finalmente (xii), um artifício para revelar sua crença na divindade da alma e em um além-túmulo feliz para os iniciados. Como exemplo disso, podem-se mencionar os três conselhos que Atena lhe teria dado: (i) reconhecer sua descendência divina; (ii) precaver-se dos bajuladores; e (iii) resistir à “estupidez excessiva” (como Allisson traduz a expressão *tó lían ágan*), uma provável referência ao cristianismo. Juliano alega ter recebido três conselhos também de Hélios: (i) escolher bem os amigos; (ii) amar os súditos como os deuses o amam; e (iii) praticar mordomia para com os deuses. Além disso, o imperador mitologicamente se arroga três presentes dos deuses: (i) a tocha de Hélios; (ii) o elmo e górgona de Atena; e (iii) a vara de ouro de Hermes. Allisson fecha esta seção afirmando o caráter eclético da religião juliana: (i) seu apreço pelos cultos orientais; (ii) sua síntese teológica inovadora; (iii) as reminiscências de seu cristianismo; e (iv) sua filosofia elitista. Como se percebe,

Allisson dedica uma porção considerável desta seção à análise do problemático papel do mito na teologia de Juliano. Esta acaba se tornando uma grande dificuldade para o autor que, a esse respeito, se posiciona de forma um tanto insegura, não sendo capaz de resolver o dilema criado pelas reservas confessadas de Juliano quanto aos mitos e o uso entusiasmado que faz deles. Com isso, Allisson parece sucumbir a uma hesitação que poderia ter sido resolvida com recurso a *Contra Heráclios* 215B-223D, onde Juliano esclarece satisfatoriamente a aparente contradição.

A terceira seção apresenta o cristianismo aos olhos de Juliano, segundo a qual seus escritos evoluem de uma posição de neutralidade para uma crescente hostilidade contra os cristãos. De acordo com Allisson, a imagem que o imperador projeta do cristianismo é dependente de sua própria apreciação dos judeus, em relação aos quais é herdeiro de uma tradição ambígua. Mesmo demonstrando respeito genuíno para com eles, sua tentativa de lhes reconstruir o templo de Jerusalém seria apenas uma forma de provocar os cristãos. Os ataques de Juliano aos cristãos emanam principalmente do fato de que (i) nunca se refere a eles como tais, mas apenas por termos pejorativos (“ímpios galileus”, sua expressão favorita; “os que negligenciam os deuses”, “os que não se dispõem a sacrificar”, “os que não honram os deuses”, “os patifes”, “os enganados”, “os ateus” etc.); e (ii) aplica ao cristianismo o *tópos* dos dois caminhos (obviamente lhe atribuindo a condição de mau caminho). Além disso, Juliano repete as críticas anteriores de Epicteto, Celso e Porfírio: de que o cristianismo é (i) uma religião regional (contra sua pretensão de ser uma religião católica); (ii) uma religião nova; (iii) uma religião irracional (porque se fundamenta exclusivamente na fé e porque seus escritos estariam cheios de incoerências); (iv) uma dupla apostasia (em que os gregos primeiramente abandonaram sua religião pelo judaísmo e, então, abandonaram este pelo cristianismo); uma religião de pobres (com a acusação de que Cristo só atraía os *cheiristoi*, “os mais vis”, pois os escritos cristãos só apelariam aos iletrados e a educação cristã seria ineficiente). A partir de sua leitura das Escrituras, das obras de Jorge da Capadócia (a quem se refere com frequência) e de sua experiência educacional como cristão, Juliano também critica os dogmas do cristianismo. Faz críticas especialmente à bondade dissimulada para fins de evangelização e atribui a teologia cristã a dois ritos apenas: (i) o sinal da cruz e (ii) o assobio diante dos demônios. Para ele, a cristologia seria a adoração de um homem morto, rejeitando, assim, a divindade de Cristo (a quem considerava apenas um bastardo) e negando a entrada de Cristo no panteão romano, o



qual havia franqueado às divindades orientais, inclusive ao Deus dos judeus. Rejeitava, especialmente, (i) a ideia de que o batismo outorga perdão; (ii) a veneração dos mártires (por ser contrária aos ensinamentos dos próprios cristãos; por ser oriunda de um interesse mórbido pelas tumbas; e por induzir ao suicídio na esperança do paraíso); (iii) o monasticismo (o qual chamava de misantropia) e (iv) as disputas doutrinárias entre os próprios cristãos (daí a sua simpatia pelo herege Fotino e sua inimizade com Diógenes e Diodoro). Allisson atribui a antipatia de Juliano por aqueles que perseguiram os hereges ao passado ariano de Juliano.

Allisson dedica a quarta seção às reminiscências cristãs nos escritos de Juliano: (i) os deuses pagãos adquirem o papel de salvadores; (ii) a conversão de Juliano é por ele próprio narrada nos moldes da de Paulo; e (iii) constantes paródias são feitas pelo imperador às Escrituras judaicas e cristãs. Entre estas se destacam (i) sua consideração de que é difícil o rico se salvar (carta 115, 424D); (ii) sua preocupação com a *pollaplasia* (carta 89b, 290C 2-4), como em Lc 18:29-30; (iii) sua insistência no valor da oração silenciosa (*Misopogon*, 345D); e (iv) sua preocupação com o caminho e a verdade (cartas 111 e 434D; 61c, 424A; *Contra os cínicos ignorantes*, 184C; *Misopogon*, 354C 7-D 1). Allisson não percebe, porém, como o sonho de Juliano com uma pequena árvore em crescimento, para ele emblemático da ascensão de Juliano ao trono, guarda semelhanças com o sonho de Nabucodonosor, em Dn 4.

A quinta seção aborda aquilo que é o interesse principal de Allisson: as leis de Juliano com respeito aos cristãos. Para o autor, suas características gerais incluem: (i) seu número reduzido; (ii) sua natureza mais prática do que religiosa; (iii) a premissa implícita de que é necessário aplacar os deuses indignados com a negligência de seu culto; e (iv) sua conformação com a propaganda imperial de que Juliano reinava com “doçura” (carta 115, 424C). Em certo sentido, Allisson aceita a ideia de que a legislação “religiosa” de Juliano se enquadra na ideologia do “doçura”: (i) sua abolição da violência por razões religiosas; (ii) seu esforço para não incorrer no mesmo erro que atribui aos cristãos (de perseguir os pagãos e os hereges); e (iii) sua permissão para que os exilados por Constâncio retornem e tenham seus bens restituídos. Por outro lado, ela trai sua real intenção de (i) reconverter os cristãos ao helenismo; (ii) destruir os livros cristãos; (iii) recriminar quem se associasse com os cristãos; e (iv) favorecer explicitamente os não cristãos e as cidades que não os acolhessem. Além disso, a legislação juliana (i) revoga os privilégios outorgados aos cristãos pelos dois

imperadores anteriores (direito de apedrejar os blasfemos, possibilidade de legar bens à igreja, isenção de impostos para o clero, etc.); (ii) confisca os bens de cristãos que se portam de forma inconveniente; (iii) sanciona a destruição dos templos cristãos que haviam sido construídos sobre os santuários que antes pertenciam aos deuses pagãos; e (iv) controla o acesso dos cristãos ao cargo de professores. Nesse último caso, os cristãos não são explicitamente mencionados, mas passa a haver a exigência de uma qualificação tríplice: os professores devem (i) ter competência técnica; (ii) demonstrar uma sã disposição racional; e (iii) crer no que ensinam. Allisson mostra, então, que reações ao “decreto magisterial” variaram. O silêncio de Libânio, um autor que insistia que a educação e a religião eram irmãs, é interpretado por Allisson (p. 60) como uma indicação de que o decreto não se enquadrava na imagem que Libânio queria projetar de Juliano. Marcelino (22.10.7), por outro lado, sugere que o decreto seja “sepultado em um silêncio eterno”. Gregório Nazianzeno reconhece a seriedade do decreto, pois vê a educação grega como uma espécie de propedêutica, fazendo lembrar a declaração de Tertuliano (De idolatria, 10.4-7) que reconhece o valor da educação grega e insiste que os cristãos devam submeter-se a ela.

O capítulo 3 (“Conclusion”) fecha as considerações do autor e apresenta uma extensa bibliografia. Para Allisson, Juliano demonstra coerência entre discurso e prática política. O autor demonstra hesitação, no entanto, em especular sobre os efeitos do reino de Juliano caso não tivesse sido tão curto. Para ele, o cristianismo é posto em cheque por Juliano, especialmente em Antioquia, embora, por essa razão, o imperador enfrentasse a oposição tanto de cristãos quanto de pagãos. Juliano jamais consegue se libertar inteiramente da educação cristã que recebera. De fato, ele usa as armas cristãs para atacar o próprio cristianismo e enriquecer o paganismo. Dessa forma, Allisson considera que o imperador foi capaz de dar, com sua legislação, um novo alento à religião greco-romana. Para Allisson, porém, sua maior deficiência foi a falta da constituição de uma liderança pagã que desse continuidade a suas reformas.

A abordagem de Allisson tem o mérito de sintetizar o conteúdo da literatura juliana bem como identificar suas ênfases e ideologias. Além disso, o autor consegue, em geral, ligar os escritos de Juliano aos eventos com eles associados, especialmente diante da literatura contemporânea ao imperador. Por outro lado, não se tem a impressão de que Allisson tenha conseguido um êxito semelhante na tarefa de perceber as intenções do imperador por trás da legislação que sancionou. Nesse âmbito, as ligações

são escassas e superficiais, talvez em razão do diminuto substrato do qual se possam derivar inferências. Assim, não se pode afirmar que o autor tenha alcançado satisfatoriamente aquele que havia sido anunciado como seu principal objetivo: mostrar até que ponto e de que maneiras a religiosidade de Juliano influenciou sua legislação.

Milton L. Torres  
Centro Universitário Adventista de São Paulo  
miltntorres@yahoo.com

n u n t i u s   a n t i q u u s   r e s e n h a