

v. VII, n.2, jul.-dez. 2011
ISSN: 2179-7064 (impresso)
1983-3636 (online)

nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

Belo Horizonte
Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM-UFMG)
Faculdade de Letras / UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Clélio Campolina Diniz

Vice-Reitora: Rocksane de Carvalho Norton

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Soares Carneiro, Ana Maria Donnard, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe de Saavedra, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcelo Pimenta Marques, Marcos Martinho dos Santos, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira

EDITORES

Matheus Trevizam

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Teodoro Rennó Assunção

Carlos Eduardo Gomes

REVISÃO

Manuela Ribeiro Barbosa

PROJETO GRÁFICO E FORMATAÇÃO

Marco Antônio e Alda Durães

CAPA

João Henrique Ribeiro Barbosa

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

NUNTIUS ANTIQUUS: revista de estudos antigos e medievais, v. 6, 2010 - Belo Horizonte, MG : NEAM/ Faculdade de Letras da UFMG. il.; 22,5 cm.

Histórico: Até o v. 5 publicada somente em formato digital. A partir do v. 6 será publicada em formato impresso e digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: Impresso: 2179-7064

Online: 1983-3636

1. Cultura clássica – Periódicos. 2. Idade Média – Periódicos. 3. Celtas – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 880.5

Apoio Pós-Lit/CAPES/PROEX

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

CEP: 31270-901 - Belo Horizonte-MG - Brasil

Tel.: (31) 3409-6018 Fax: (31) 3409-5112

www.lettras.ufmg.br/nuntius

e-mail: nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Editorial | 5 |
| Homero brasileiro: Odorico Mendes traduz a épica clássica José Quintão de Oliveira | 7 |
| Muito prazer, Anfitrião! Lilian Nunes da Costa | 23 |
| “Traigo en mis brazos este trofeo para que se cuelgue en tu palacio”. Ágave y la manía filicida María Cecilia Colombani | 35 |
| <i>Quis hoc credat?</i> O leitor e as <i>Metamorfoses</i> de Ovídio Mariana Musa de Paula e Silva | 49 |
| Imagens da ruralidade no <i>Cato Maior</i> , de Cícero, e no <i>De re rustica</i> , de Varrão reatino: questões preliminares Matheus Trevizam | 81 |
| Heróis, oráculos e reis: a construção de genealogias ilustres e imaginárias nas literaturas da Antiguidade ao Renascimento Raphael Dias Barcellos | 101 |
| Legitimación religiosa de la poética de Arquíloco. La Inscripción de Mnesiepes Sebastián Eduardo Carrizo | 117 |
| Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na <i>Odisseia</i> Teodoro Rennó Assunção | 153 |

APRESENTAÇÃO

Éis o número 2 do volume VII da Revista do NEAM (Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da FALE/FAFICH-UFMG), o *NUNTIUS ANTIQUUS*. Reunimos aqui excelentes artigos, que abordam a questão da tradução dos clássicos, a poética da *uoluptas* (em Plauto e Homero), a criminologia báquica, a estética da recepção no livro I das *Metamorfoses* de Ovídio, as imagens poéticas da vida e das práticas rurais, legitimações religiosas e genealógicas, heróis, oráculos e reis. Temos aqui uma boa representação do mundo antigo, grego, latino e medieval na perspectiva da América Latina, pois os autores dos artigos se vinculam a quatro instituições acadêmicas diferentes, duas brasileiras e duas argentinas: Universidade Estadual de Campinas, Universidad Nacional de Rosario, Universidad de Mar del Plata e Universidade Federal de Minas Gerais. Este número do volume VII, equilibrado no que tange a gregos e latinos, abre um conjunto de temas que incluem a apreciação dos gêneros sérios, cômicos e religiosos. A pesquisa na área da literatura medieval também está presente, embora, ainda, de forma tímida. Esperamos que o próximo número possa contemplar maior quantidade de textos sobre o assunto.

Temos uma novidade alvissareira para os leitores e colaboradores: limitamos o número de páginas a 35 laudas e oferecemos, assim, oportunidade de publicações de pesquisas de maior fôlego.

Cumprimos mais um ano de trabalhos garantindo a nossos leitores contribuições criativas, efetivas e avançadas em suas respectivas áreas. Em nome do *NUNTIUS ANTIQUUS*, agradecemos a contribuição dos colegas colaboradores e esperamos novas remessas para o ano de 2012, desejando, desde já, a todos *multa pax!*

Matheus Trevizam
matheustrevizam2000@yahoo.com.br,
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
tereza.virginia.ribeiro.barbosa@yahoo.com.br
Teodoro Rennó Assunção
teoreno@gmail.com

Os editores

HOMERO BRASILEIRO: ODORICO MENDES TRADUZ A ÉPICA CLÁSSICA

José Quintão de Oliveira*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: Manuel Odorico Mendes wrote a few verses from his own craft which survived and reached the present time as *À tarde* (To the Evening), but got his place on Literary Companions as a translator, converting into the Portuguese language the Classical Epic (*The Iliad*, *The Odyssey*, *The Aeneid*) and other works including a modern writer (Voltaire). His effort was well received for some of his contemporaries as João Francisco Lisboa, but later encountered a strong opposition from critics as Silvio Romero, and after him Antonio Candido. Recently some critics attained to the Concrete Poetry and others try to recover Odorico translating works, sometimes conferring him distinguished offspring as Sousândrade and Guimarães Rosa. This paper intends to analyse Odorico poetry as well as what say his critics aiming to contribute to verify his place on the Brazilian Classical Poetry and consequently on the Literature itself.

KEYWORDS: Literary criticism; classical literature; Brazilian literature; translation; Odorico Mendes.

1 Introdução

Aquela que é talvez a mais conhecida e discutida versão da *Ilíada* em língua portuguesa começa pelos versos por demais conhecidos:

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles¹
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,

*jqojqo@yahoo.com.br

¹ Atualizou-se a ortografia, preservando-se a pontuação e as iniciais maiúsculas originais.

Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
O de homens chefe e o Mirmidon divino.

Num há que os malquistasse? o que o Supremo
Teve em Latona. Infenso um letal morbo
No campo ateia; o povo perecia,
Só porque o rei desacatará a Crises.
Com ricos dons remir viera a filha
Aos alados baixéis, nas mãos o cetro
E a do certo Apolo ínfula sacra.
Ora e aos irmãos potentes mais se humilha:
“Atridas, vós aqueus de fina greva,
Raso o muro Priâmeo, assim regresso
Vos dêem feliz do Olimpo os moradores!
Peço a minha Criseida, eis seu resgate;
Reverentes à prole do Tonante,
Ao Longe-vibrador, soltai-me a filha”.²

Manuel Odorico Mendes, também por demais conhecido criador desses versos, escreveu alguns poemas de estro próprio, como o “À tarde”,³ mas garantiu sua entrada nos compêndios literários mesmo como tradutor, tendo vertido ao português a épica clássica – *Eneida e Odisseia*, além da *Ilíada* – traduziu ainda as *Bucólicas* e as *Geórgicas* e também um escritor mais próximo, Voltaire. Seu trabalho foi à época valorizado por alguns confrades como João Francisco Lisboa, Henrique Alves de Carvalho e Antônio Henriques Leal, mas veio a encontrar forte resistência em leitores como Sílvio Romero. O mesmo caminho foi trilhado por Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira*, destacando-lhe as limitações de gosto e o pouco engenho poético. Mais recentemente, alguns críticos – especialmente os concretistas – tentam recuperar o empreendimento tradutório odoricano, atribuindo-lhe, inclusive, ilustre descendência: Souzaândrade e Guimarães Rosa, por

² *Ilíada*, I, 1-20 (1874).

³ Wolf [*Le Brésil littéraire. Histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlin: A. Asher & Co. (Albert Cohn & D. Collin), 1863] e Leal (Manuel Odorico Mendes. In: _____. *Pantheon maranhense. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1873-1875. Vol. I, 1873. p. 1-99) reproduzem esse poema como “Hino à tarde”, porém, o melhor título parece ser “À tarde”, que é como aparece na *Minerva*, a que certamente foi encaminhado pelo autor, que ali publicou também inéditos das suas traduções.

exemplo. O texto que se segue propõe-se a analisar, ainda que sumariamente, o trabalho deste tradutor, bem como a cotejar-lhe a fortuna crítica – melhor dizer suma, tão poucos têm sido os críticos a tornar pública sua leitura –, na tentativa de verificar o lugar do ilustrado maranhense nas letras clássicas e, conseqüentemente, na literatura brasileira em geral.

2 O poeta que Sílvio Romero elogiou

Manuel Odorico Mendes nasceu em São Luís, no Maranhão, em 1799 e morreu, durante uma viagem de trem, próximo a Londres, Inglaterra, em 1864. É figura de proa como político ativo nos conturbados anos 30 e 40 do século 19; secundariamente a essa figura, existiram o poeta e o erudito. O hino “À tarde”, que segundo Wolf foi escrito quando o autor era ainda estudante em Coimbra,⁴ teve admiradores importantes e foi dos poucos versos de lavra própria publicados ainda em vida do tradutor de Homero e Virgílio:

Tarde serena e pura, que lembranças
 Não nos vens despertar no seio d'alma?
 Amiga tenra, dize-me, onde colhes
 O bálsamo que esparges nas feridas
 Do coração? que, apenas dás rebate
 Cala-se a dor; só geras no imo peito
 Mansa melancolia, qual ressumbra
 Em quem sob os seus pés tem visto as flores
 Irem murchando, e a treva do infortúnio
 Pouco a pouco ante os olhos condensar-se.⁵

Sílvio Romero diz desse poema que “nunca o pude ler sem boa e saudosa emoção”. [E que nele] “circula um não sei quê de vago e doce, que bem parece a essência mesma da poesia”.⁶ Para José Veríssimo, “mesclam-se nesta composição o clássico e o romântico, uma inspiração ainda arcádica e europeia e sentimentos brasileiros e estilo moderno”.

⁴ Cf. Wolf, *op. cit.*, vol. I (existe versão brasileira: *Brasil literário*. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Nacional, 1955).

⁵ Cf. Mendes *apud* Lisboa (Biographia do autor escripta e publicada em 1862 por João Francisco Lisboa. In: Homero. *Iliada*. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874, p. XXII).

⁶ Cf. Romero, S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949, p. 32.

Para este crítico, o poema de Odorico é do que de melhor se produziu no seu tempo e – “prenuncia Gonçalves Dias pelo tom sentimental do seu lirismo mais subjetivo que o de [Gonçalves de] Magalhães”.⁷ Palavras generosas, porém bastante sensatas, considerando-se que sua primeira publicação em opúsculo pelo impressor Ignacio Pereira da Costa ocorreu em 1832, tendo sido escrito mais de oito anos antes dessa data, como informa Antônio Henriques Leal.⁸ Romero e Veríssimo têm assim toda razão em valorizá-lo, comparado à produção literária de então, bastando lembrar que os *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, só apareceriam em 1836 e Gonçalves Dias só estrearia em livro, com seus *Primeiros cantos*, em 1847. Assim, o poema tem um deserto literário a preencher e o faz com algum garbo. Isso, é importante anotar, por si só faz do seu autor figura importantíssima da nossa história literária.

Além desse “À tarde”, Odorico Mendes publicou também um poema intitulado “O sonho” (ou “A morte”, como consta em uma edição), incluído em diversas antologias, –

Quão triste a final cena!
Mas o quadro da vida inda é mais triste.
As breves alegrias
Num só ponto aparecem mais distintas,
E sombreiam-lhe o fundo e os infortúnios.

Que bens há cá na terra?
O crime estende o formidável cetro,
Raro fulge a virtude;
Em torno ao coração o prazer voa,
A dor penetra e vai sentar-se no âmagô.⁹

– Antônio Henriques Leal registra este poema como tendo circulado nas páginas da *Minerva Brasiliense*. Talvez haja equívoco nessa informação, parece que o único poema de Odorico que ali apareceu foi o já referido “À tarde”,¹⁰ como se pode confirmar nos índices da *Minerva* publicados por Hélio Lopes.¹¹ Há notícias de poucos poemas da lavra de Odorico,

⁷ Cf. Veríssimo, J. *História da literatura brasileira*. Brasília: UNB, 1963, p. 189.

⁸ Cf. Leal, *op. cit.*

⁹ Cf. Mendes *apud* Lisboa, *op. cit.*, p. XXII.

¹⁰ Cf. *Minerva Brasiliense*. Rio de Janeiro, vol. I, n. 12, p. 367-368, 15 de abril de 1844.

¹¹ Cf. Lopes, H. *A divisão das águas*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 269.

quase todos recolhidos por Henriques Leal às páginas do *Pantheon Maranhense*.¹² Esse livro dedica 99 páginas a uma biografia do escritor incluindo alguns poemas seus, praticamente todos de circunstância; uma nota de rodapé remete a um apêndice contendo outros três, os referidos “À tarde”, “O sonho” e “Meu retiro”.¹³ Além dessa parca produção, João Francisco Lisboa e Henriques Leal falam de um bauzinho que teria sido roubado ao autor durante uma viagem, em território da Bahia, e que conteria toda a produção inédita do poeta. Não recuperado o objeto, Odorico parece ter renunciado ao poetar autônomo para dedicar-se à tradução dos grandes.

3 Da tradução de Odorico Mendes: breve nota histórica

No número 3 da revista *Minerva Brasiliense*, datado de dezembro de 1843, circulou um fragmento da “*Eneida* portuguesa de Manuel Odorico Mendes, ou nova tradução da epopeia de Virgílio Publio Maro. Livro I” com o alerta “(continuar-se-á)”, e, de fato, no número seguinte da revista,¹⁴ volta Odorico a ocupar quatro páginas com a sua tradução virgiliana. O tradutor publicou sua versão completa da *Eneida* em 1854; reeditando-a em 1858, juntou-lhe as *Geórgicas* e as *Bucólicas* sob o título geral de *Virgílio brasileiro*. Só depois disso, concluído o ciclo das traduções do latim, empreendeu a tradução de Homero. No início de 1863 concluiu sua versão da *Ilíada* e em julho do ano seguinte, um mês antes de morrer, encerrou o trabalho com a *Odisseia*.

A *Ilíada* foi publicada dez anos depois da morte do tradutor, como se informa na portada da primeira edição: “*Ilíada* de Homero em verso portuguez por Manoel Odorico Mendes da cidade de S. Luiz do Maranhão. Edictor e revisor, Henrique Alves de Carvalho também natural do Maranhão. Rio de Janeiro Typographia Guttemberg, Praça da Constituição n. 47. 1874”. Essa edição, feita com subsídio financeiro

¹² Cf. Leal, *op. cit.*, p. 1-99.

¹³ Cf. Leal, *op. cit.*, p. 277-287.

¹⁴ “*Eneida*” portuguesa de Manuel Odorico Mendes, ou nova tradução da epopeia de Virgílio Publio Maro. Livro I (continuar-se-á). *Minerva Brasiliense. Jornal de Ciências, Letras e Artes publicado por uma Associação de Literatos*. Rio de Janeiro, vol. I, n. 3, p. 86-89, 1 de dezembro de 1843; “*Eneida*” portuguesa de Manuel Odorico Mendes, ou nova tradução da epopeia de Virgílio Publio Maro. Livro I (continuação do número antecedente). Vol. I, n. 4, p. 103-106, 15 de dezembro de 1843.

do tesouro da então Província do Maranhão, contou também com o concurso indireto de outro maranhense ilustre, João Francisco Lisboa, que teve nela incluída uma biografia de Manuel Odorico que fizera publicar na Europa dois anos antes.¹⁵

Juntamente com a *Ilíada* estava também projetada uma edição da *Odisseia*, o que no entanto não ocorreu devido talvez à exiguidade da contribuição do governo da província natal do tradutor. De certo há que os originais permaneceram desaparecidos até 1913, quando um seu descendente entregou-os a um político maranhense que os repassou à Biblioteca Pública de São Luís, dali saindo em 1925 para serem editados pela Academia Brasileira de Letras, o que também não ocorreu, como anota o prefaciador. Finalmente chegaram ao público através da Livraria Freitas Bastos, do Rio de Janeiro, em 1928, com prefácio de Humberto de Campos, sempre às expensas do Erário da província, ora já Estado da República. A partir de 1992 teve edição acadêmica organizada por Medina Rodrigues, sob a direção geral de João Alexandre Barbosa, pela editora da Universidade de São Paulo.

4 Suma crítica

Sílvio Romero, que se encantou com o hino “À tarde”, apresentou forte resistência à tradução de Odorico Mendes. “Ali tudo é falso, contrafeito, extravagante, impossível. São verdadeiras monstruosidades”.¹⁶ Segundo o crítico – numa proposição carregada de acuidade – o trabalho de tradução requer três campos de conhecimento a serem considerados: culturais, relativos à história, mitologia, filologia etc; linguístico e artístico, isto é, poético. “O primeiro aspecto do problema foi pouco da alçada de Odorico; o segundo ele o conheceu; o terceiro faltou-lhe completamente”.¹⁷

Com o eminente sergipano não concordou Martins Aguiar, leitor bastante entusiasmado do tradutor maranhense. Aguiar, professor de gramática no Ceará, reconhece em Odorico “um notável filólogo, mas,

¹⁵ Cf. Lisboa, J. F. Manuel Odorico Mendes. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*. Lisboa, tomo IV, ano 4, p. 329-353, abril de 1862. O mesmo ensaio acha-se reproduzido também no último dos quatro volumes da *Obras de João Francisco de Lisboa*, editadas em São Luís do Maranhão por Luís Carlos Pereira de Castro e Antônio Henriques Lea, em 1864 e 1865.

¹⁶ Cf. Romero, *op. cit.*, 1949. p. 35.

¹⁷ Cf. Romero, *op. cit.*, 1949. p. 35.

Carlos Eduardo Gomes acima de tudo, um poeta que dignificaria qualquer língua”.¹⁸ Segundo esse leitor, o tradutor produziu obra original de certo ponto de vista, porque põe à vista do leitor o tradutor e o traduzido sem trair nenhum dos dois. E ainda o aponta como sendo “dos poetas portugueses que possuem maior número de versos perfeitos”.¹⁹ A questão está em que versos perfeitos não são suficientes para produzir poesia. Na verdade Aguiar não se mostra crítico muito exigente, considera Filinto Elísio poeta de cumeada e toma José Bonifácio como exemplo de poeta e, em momento algum, procede à análise dos poemas de Odorico a fim de partilhar com o leitor a fruição dos seus achados poéticos. Bonifácio deve ser lembrado por aquilo que é mais importante: a antecedência a Odorico na empreitada de helenização da língua portuguesa. Isso redundará na criação de novos vocábulos, tarefa em que o maranhense se extremará, como observa Candido na *Formação da literatura brasileira* e o leitor o confirmará na leitura dos poemas de Américo Elísio, nome arcádico de Bonifácio. Está ainda exposto como explicitação de um programa na nota introdutória que esse escreveu para sua tradução das *Olímpicas* de Píndaro:

Nós já temos muitos vocábulos compostos tirados do latim, e porque não faremos, e adotaremos muitos outros, tanto ou mais necessários em poesia, como por exemplo: *auricómada*, *rociómada*, *boquirubra*, *braccrósea*, *olhinegra*, *olhiamorosa*, *argentípede*, *tranciloira*, *docirisonha*, *docifalante*, etc., etc.? Ousem mais os futuros engenhos brasileiros, agora que se abre nova época no vasto e nascente Império do Brasil à língua portuguesa, dar este nobre exemplo; e fico, que apesar de franzirem o beijo puristas acanhados, chegará o português, já belo e rico agora, a rivalizar em ardimento e concisão com a língua latina, de que traz a origem.²⁰

Assim como o professor cearense, também José Veríssimo foi bem mais condescendente que Romero e viu “fidelidade e concisão verdadeiramente assombrosa”²¹ no trabalho do tradutor maranhense. Afirma ainda o autor da *História da literatura brasileira* que “A ciência das línguas clássicas, e da sua filologia e literatura, de que deixou prova

¹⁸ Cf. Aguiar, M. *Notas de português de Filinto e Odorico*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 86.

¹⁹ Cf. Aguiar, *op. cit.*, p. 86.

²⁰ Cf. Bonifácio, J. *Poesias de Américo Elísio. Obras de José Bonifácio de Andrada e Silva*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1946. Vol. I, p. 72.

²¹ Cf. Veríssimo, *op. cit.*, p. 189.

cabal e duas versões fidelíssimas, embora de custosa leitura, de Virgílio e de Homero, juntava estro poético original, se bem que escasso”.²² E mais ainda, “trasladou para o português os dois máximos poetas da Antiguidade clássica, não raras vezes aliás emulando-os em beleza e vigor de expressão”.²³ Como se vê, o severo crítico foi por demais generoso com o “Homero Brasileiro”, como o chamaram Carvalho²⁴ e contemporâneos. Seria importante aqui destacar os adjetivos “original” e “escasso”, referidos ao estro poético de Odorico, tanto quanto a emulação com os dois clássicos da Antiguidade.

Modernamente, críticos respeitáveis voltaram sua atenção ao trabalho de Manuel Odorico Mendes, como é o caso de Hélio Lopes, que lhe dedica páginas da sua tese de doutorado.²⁵ Medina Rodrigues é outro que tem estudado extensamente o trabalho do tradutor maranhense, perscrutando-o em inúmeros trabalhos. Deve ser especialmente mencionado o nome de Sálvio Nienkötter, que organizou uma edição da *Ilíada* de Odorico, anotando-a verso a verso e completando com alentado prefácio. Mencione-se ainda o nome de Paulo Sérgio de Vasconcellos, que coordenou a preparação de esmerada edição bilingue da *Eneida brasileira*, para a qual também contribuiu com uma introdução. Em 2008 circulou a edição bilingue das *Bucólicas*, preparada e comentada pelo Grupo de Estudos Odorico Mendes, da Unicamp, enriquecida por estudos e comentários de cada poema. Por último é lembrado ainda o livro de Francisco Achcar, *Lírica e lugar-comum*,²⁶ entre os que atentam a esse tradutor de Homero e Virgílio.²⁷

Diz Haroldo de Campos que “Odorico Mendes é o patriarca da tradução criativa – da ‘transcrição’ – no Brasil”.²⁸ Esse leitor propõe como visada mais adequada ao empreendimento desse tradutor aquela que caracteriza:

²² Cf. Veríssimo, *op. cit.*, p. 188.

²³ Cf. Veríssimo, *op. cit.*, p. 189.

²⁴ Cf. de Carvalho, H. A. Ao leitor. In: Homero. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874, p. V.

²⁵ Cf. Lopes, *op. cit.*

²⁶ Cf. Achcar, F. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994.

²⁷ Esses, como os demais trabalhos referidos estão anotados nas Referências ao final deste estudo.

²⁸ Cf. de Campos, H. Odorico Mendes: o patriarca da transcrição. In: Homero. *Odisséia*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 11.

Como traço marcante de todo seu trabalho no campo, a concepção de um sistema coerente de procedimentos que lhe permitisse helenizar ou latinizar o português, em lugar de neutralizar a diferença dessas línguas originais, rasurando-lhes as arestas sintáticas e lexicais em nossa língua.²⁹

À anotação de que Odorico, em seu empreendimento tradutório, propôs-se também à tarefa de helenizar e latinizar o português deve ser acrescido que procedeu a uma simultânea latinização da Grécia. Ao usar os nomes latinos para nomear o panteão grego, por exemplo, aparentemente procedeu esquecido de que a onomástica das divindades latinas não é uma sinonímia dos olímpicos. Esse procedimento terminou por significar uma espécie de desvalorização das duas culturas. O fato de esse procedimento ter nobres antecedentes – bastaria lembrar Camões, para não recuar à própria Roma Imperial – parece não torná-lo legítimo, especialmente considerando-se que as circunstâncias do século 19 divergem absolutamente da época camoniana e da Antiguidade. O humanismo da Renascença, ao opor a Antiguidade à Idade Média, atribuiu àquela uma unidade que era perfeitamente aceitável do ponto de vista ideológico e histórico, pois se tratava de combater o que havia caducado na cultura da época apoiando-se no melhor da tradição clássica, opondo-a em bloco à era medieval, o que nada significava em pleno Romantismo brasileiro. Não havia um passado a ser recusado em sua totalidade, nem era possível ignorar a diferença entre as culturas antigas, especialmente numa era de diferenciação e afirmação das nacionalidades.

Essa tentativa de reduzir à unidade o que é em si tão diferente tem por consequência imediata uma permanente sensação de estranhamento causada ao leitor que é permanentemente chamado a ver Júpiter onde age Zeus; Juno em lugar de Hera, não bastasse a simples nomenclatura de heróis como Odisseu pelo seu heterônimo latino. Tome-se como exemplo o trecho famoso da *Ilíada*, que começa no verso 500 do primeiro canto, que é assim resumido pelo primeiro editor da tradução: “Entrevista de Tétis e de Júpiter consentindo em dar a vitória aos troianos. Queixas de Juno e ameaças de Júpiter em presença dos habitantes do Olimpo. Graças à intervenção de Vulcano, restabelece-se a paz na assembléia dos imortais”.³⁰ É difícil a um leitor minimamente sensível reconhecer um abreviado dos versos homéricos nessa armadura virgiliana.

²⁹ Cf. de Campos, *op. cit.*, 2000, p. 11.

³⁰ Cf. de Carvalho, *op. cit.*, 1874, p. V.

Odorico Mendes explica seu procedimento de tradutor como comprometido em:

Verter os epítetos com exatidão e nos lugares mais apropriados; isto feito, omito as repetições onde seriam enfadonhas. Ainda mais: vario a forma de cada epíteto, ou me sirvo de um equivalente: em vez de Aquiles velocípede, digo também impetuoso, rápido, fogoso; e assim nos demais. Note-se que os adjetivos gregos, terminando em casos diversos, não têm a monotonia dos nossos, que só variam nos dois gêneros e nos dois números. [...] Se vertermos servilmente as repetições de Homero, deixava a obra de ser aprazível como é a dele; a pior das infidelidades. Com isto não quero fazer a apologia das paráfrases: aspiro a ser tradutor.³¹

Como se percebe, não ambicionava pouco o ilustre maranhense. Reivindica a tradução adequada dos versos bem como a tarefa de suprir poeticamente as lacunas geradas pela transposição de uma à outra língua. Assim, talvez se possa registrar o nome de Manuel Odorico Mendes como um dos pioneiros na proposição de uma arte tradutória nas letras brasileiras.

Concisão é uma das palavras-chave na tentativa de se entender sua tradução. Usam-na o próprio tradutor, seu editor e também Lisboa, Veríssimo e leitores subsequentes. Trata-se, para Mendes, de mostrar a capacidade de concisão do português brasileiro, variante prolixa de uma língua prolixa. Assim, coerentemente, João Francisco Lisboa considera um feito merecedor de três pontos de exclamação o fato de ter o proto-romântico maranhense, na tradução da *Eneida*, logrado a proeza de ter “9901 hexâmetros latinos convertidos em 9944 hendecassílabos portugueses!!!”³²

Aparentemente as traduções de Odorico Mendes devem ser tomadas como parte do que Antonio Candido chamou “literatura empenhada”. Para a sua geração tratava-se “do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus”.³³ Assim, entende-se a busca de emulação do tradutor com os clássicos, intentando superá-los no aspecto da sobriedade linguística, construindo versões mais curtas que as originais, realizando dessa forma

³¹ Cf. Mendes, *apud* Homero. *Ilíada*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874, p. 21.

³² Cf. Lisboa, *op. cit.*, 1874, p. XL.

³³ Cf. Candido, A. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007, p. 28.

a proeza de superar as línguas clássicas, sintéticas, escrevendo em uma língua analítica. A edição de 1874 da *Ilíada* de Odorico abre com um quadro – “Quantos versos tem o original e quantos a tradução” –³⁴ que, canto a canto, comparara o texto grego àquele de fatura do maranhense, mostrando o quanto este reduziu as dimensões do texto original. Ao pé da página, as totalizações: 15.674 e 13.116, para o original e para a tradução, respectivamente.

Como anota Haroldo de Campos, Sousândrade chamou a Odorico Mendes “Pai Rococó”.³⁵ O *Dicionário Aulete* esclarece que o estilo rococó sucedeu ao barroco e caracterizava-se por apresentar uma “elegância afetada”, e “pelo abuso das formas contornadas, labirínticas”, podendo o termo ser usado figuradamente como sinônimo de “mau gosto; aparatoso mas destituído de ideal artístico” etc. Neste ponto interessa mais que o juízo estético, a condição de sucessão do barroco. Antonio Candido, por sua vez, fala de Odorico Mendes na sua *Formação da literatura brasileira* sob o título “Mau gosto”, e observa que o ilustrado tradutor opera “alastrando a sua tradução da *Ilíada* de vocábulos e expressões que tocam as raias do bestialógico”. E ainda: “Na poesia e nos sermões desse tempo, grassa, pois, um preciosismo do pior gosto, enfático, vazio, em que o termo raro, a imagem descabida, a construção arvezada [sic] até à obscuridade são apoios duma inspiração pobre, em fase de decadência”.³⁶ Ora, essa descrição do crítico se encaixa exatamente ao rococó lembrado por Sousândrade – decadência de um barroco já de muito decadente, ao qual também Odorico Mendes remete o leitor, quando mais de uma vez consigna, em suas notas à tradução, que se serviu de versos de Dom Francisco Manuel de Melo, no labor tradutório. É este D. Francisco que em certo passo afirmou: “Não fiz livro em muitas horas para se ler em uma hora”.³⁷ Assim, talvez se possa atribuir à inspiração do Melodino ao menos uma parcela do arvesamento sintático e morfológico que Antonio Candido identifica no tradutor e na sua geração literária.

Odorico Mendes traduziu sempre procedendo a um sistemático cotejo com outros tradutores homéricos às diversas línguas européias

³⁴ O mesmo quadro existe também na versão de Odorico para a *Odisseia*, reproduzido na última página da edição de Medina Rodrigues.

³⁵ Cf. Sousândrade *apud* de Campos, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 42.

³⁶ Cf. Candido, *op. cit.*, p. 212.

³⁷ Cf. D. Francisco Manuel de Melo *apud* Spina, S. Introdução. In: de Mello, D. Francisco Manuel. *A tuba de Calíope*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1988, p. 18.

(conduta assinalada também por José Bonifácio), avaliando criticamente as soluções escolhidas. Sem dúvida, procedimento altamente louvável como método tradutório. Porém, deve ser lembrado que o tradutor buscava muitas vezes, como já se disse, servir-se de termos usados por escritores consagrados. Aliás, não só palavras isoladas, mas versos inteiros eram interpolados nas suas traduções para os poemas de Homero. Tal como se serviu de D. Manuel de Melo, também o fez com Camões, Antônio Ferreira, Bocage e Filinto Elísio, enxertando-os no texto homérico, dando às suas traduções características de centões, como deixou meticulosamente consignado nas notas às traduções. Parece desnecessário comentar esse aspecto do seu empreendimento tradutório do ponto de vista da crítica literária.

5 Em lugar de uma conclusão

Desde Cícero – tradutor, do grego ao latim, dos discursos de Demócrito e Ésquines sobre a chamada “questão da coroa” – que afirmou não ter traduzido como um tradutor – *ut interpres* –, mas como verdadeiro orador – *ut orator*³⁸ – a abordagem da tradução literária pode ser abreviada (simplificadamente, é claro) a duas posições polares: elevar o leitor à obra literária, ou reduzi-la ao leitor. A primeira posição enriquecerá a língua de chegada ao confrontá-la com os procedimentos e modos linguísticos de outra língua; a segunda tornará a obra acessível a um público mais amplo, ao custo de empobrecê-la, ou, ao menos, expondo-se deliberadamente a esse risco.

Carlos Alberto Nunes é autor de outra tradução da *Ilíada* por demais conhecida e comentada que poderia ser cotejada à de Odorico, destacando-se o empenho do tradutor em preservar no português os ritmos poéticos do original. Assim, aproxima Homero do leitor moderno, ao mesmo tempo em que eleva este à poesia clássica, numa tentativa de servi-lo sem trair o poeta. De forma assemelhada procedeu o segundo, especialmente no que toca à linguagem. Não se questiona a legitimidade do seu trabalho, o que deve ser considerado são as soluções poéticas ou o quanto há de poesia na sua tradução. No procedimento desses dois tradutores pode o leitor mais facilmente visualizar as consequências práticas da tomada de posição pelo tradutor. Anote-se que contrapor a

³⁸ Cf. Cícéron. *De optimo genere oratorum*. In: _____. *Cicéron, Brutus et la perfection oratoire*. Traduction et organisation de Francis Richard. Paris: Garnier Frères, 1934, p. 229-243.

tradução de Nunes à de Odorico não significa em nenhum momento ignorar o valor literário do seu trabalho, de que devem ser destacados pelo menos dois aspectos: o primeiro deles, uma certa contiguidade com a linguagem ordinária, evitando os contorcionismos e invenções linguísticas; e o segundo, o referido empenho na preservação do ritmo do poema homérico, enriquecendo dessa maneira a poética da nossa língua, ao recuperar as medidas clássicas para a nossa modernidade literária.

É visível e louvável o empenho de Odorico Mendes no sentido de elevar seu leitor à poesia imortal, não obstante os seus complicados torneios verbais, que tantas vezes destroem o ritmo, indispensável à poesia, como lembra a tradução de Nunes. O problema da sua tradução não reside aí. Criticá-la pela ilegibilidade apenas seria reduzir a discussão sobre a tradução à mera filologia, o que em nada contribui ao avanço do tema. Veja-se o que diz Haroldo de Campos que o apresenta aos seus leitores como “um pioneiro da tradução criativa, resgatado ao passado e ao descaso da crítica e reivindicado do ponto de vista de uma ‘poética sincrônica’, afinada com o presente.”³⁹ Atribui-lhe nobre ascendência, nos “tradutores italianos de Homero – Monti e Pindemonte”⁴⁰ e omite Américo Elísio, e, por trás deste, ao outro Elísio, o Filinto. Porém, anota ser “óbvio que sua prática não está à altura de sua teoria, que muitas de suas soluções, de seus arresesamentos sintáticos e, em especial, de seus compósitos, são mesmo sesquipedais e inaceitáveis.”⁴¹ Ou seja, a proposta de resgatá-lo do passado não impede Campos de reconhecer que a crítica de Candido, de que defende Odorico, é na verdade suave face ao que ele próprio tem a dizer do tradutor romântico. Na realidade, a resistência ao trabalho do maranhense será melhor compreendida quando – fazendo justiça a esses dois leitores tão aparelhados criticamente – for debitada à fraqueza poética do seu trabalho. Odorico foi um versejador menor, de pouco engenho; o talento de linguista e as breves e agudas reflexões do ensaísta não foram suficientes para salvar o poeta. Isto posto, deve ser dito que seu papel na literatura brasileira não pode ser obliterado, pelo seu pioneirismo, pelo seu comprometimento com esta literatura que ajudou a criar, tanto quanto por aqueles que entre os seus versos – sejam de circunstância, da sua lírica pessoal ou das traduções clássicas – mereçam ainda hoje ser lidos.

³⁹ Cf. de Campos, *op. cit.*, 1992, p. 13.

⁴⁰ Cf. de Campos, *op. cit.*, 1992, p. 39.

⁴¹ Cf. de Campos, *op. cit.*, 1992, p. 39.

Referências

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum*. São Paulo: Edusp, 1994.
- AGUIAR, M. *Notas de português de Filinto e Odorico*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.
- BONIFÁCIO, J. *Poesias de Américo Elísio. Obras de José Bonifácio de Andrada e Silva*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1946. Vol. I.
- CAMPOS, Humberto de. Odorico Mendes: o patriarca da transcrição. In: HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 9-14.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, H. de. Palavras necessárias. In: HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 57-63.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARVALHO, H. A. de. Ao leitor. In: HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874, p. III-VIII.
- CICERÓN. *De optimo genere oratorum*. In: _____. *Cicéron, Brutus et la perfection oratoire*. Traduction et organisation de Francis Richard. Paris: Garnier Frères, 1934, p. 229-243.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1960.
- LEAL, A. H. Manuel Odorico Mendes. In: _____. *Pantheon maranhense. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1873-1875. Vol. I, p. 1-99.
- LISBOA, J. F. Biographia do auctor escripta e publicada em 1862 por João Francisco Lisboa. In: HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874, p. IX-XL.
- LOPES, H. *A divisão das águas*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- de MELLO, D. Francisco Manuel. *A tuba de Calíope*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1988.
- NIENKÖTTER, S. Apresentação/prefácio e anotações verso a verso. In: HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. Campinas: UNICAMP, 2008, p. 9-10/ 11-36 e mais de 300 p. para as anotações.
- RODRIGUES, A. M. Apresentação/ Prefácio. In: HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 15-18/ 19-54.
- ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. Vol. III.

VASCONCELLOS, P. S. de. Apresentação/ introdução à “Eneida” de Odorico Mendes. In: MENDES, M. O. (tradutor). *Eneida brasileira*: ou tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro por Manuel Odorico Mendes da cidade de S. Luís do Maranhão. Edição bilíngue. Campinas: UNICAMP, 2008, p. 7-8/ 9-18.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Brasília: UNB, 1963.

WOLF, F. *Le Brésil littéraire. Histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlin: A. Asher & Co. (Albert Cohn & D. Collin), 1863.

MUITO PRAZER, ANFITRIÃO!*

Lilian Nunes da Costa**
Universidade Estadual de Campinas

ABSTRACT: An approach to the theme of pleasure could not be avoided in Plautus' *Amphitruo*, inasmuch as the prologue states (104 f.) that the great Jupiter spares no effort to get the women he desires. Notwithstanding, Plautine craftsmanship disguises the theme in this play with irony, ambiguity and euphemism. It's a curious fact, for instance, that four out of the seven times the word *uoluptas* occurs in the play are within the song (633-653) of the (self proclaimed) virtuous Alcmena, a passage whose value as a serious testimony, or as parody of lyric, is disputed. The dimension assumed by the topic of pleasure in this comedy (as well as its contribution to the generation of poetic effects, the humorous ones among them) is the subject-matter of this paper.

KEYWORDS: Plautus; *Amphitruo*; pleasure; sexual euphemism; *uoluptas*.

* Uma versão prévia do presente trabalho foi apresentada no “XVII Congresso Nacional de Estudos Clássicos” da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), realizado entre os dias 21 e 25 de setembro de 2009 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Trata-se de parte da comunicação coordenada intitulada *Plauto e a poética da uoluptas*, da qual também constaram os trabalhos, na sequência, “*Cásina*: um desejo picante”, de Carol Martins da Rocha; “*Báquides* e a poética da *uoluptas*”, de autoria de Isabella Tardin Cardoso.

** liliannc@gmail.com

*Any euphemism ceases to be euphemistic after a time
and the true meaning begins to show through. It's a
losing game, but we keep on trying.*
Joseph Wood Krutch

*Euphemisms are not, as many young people think,
useless verbiage for that which can and should be said
bluntly; they are like secret agents on a delicate
mission, they must airily pass by a stinking mess with
barely so much as a nod of the head.*
Quentin Crisp

1 Introdução

A peça *Anfitrião* (*Amphitruo*) compartilha das convenções da comédia plautina em geral, mas apresenta evidentes idiossincrasias. Dentre elas, além da participação de deuses de autoridade em seu enredo (Júpiter e Mercúrio), destaca-se em sua recepção moderna o fato de ser essa a única *fabula palliata* dentre as transmitidas em que uma *matrona* (ainda que de modo inconsciente) comete adultério contra seu marido. Mas a questão é: de que forma esse tema é apresentado por Plauto? Como mero tópico apelativo? E de que forma se integra na comédia em estudo? No presente artigo, pretendemos abordar tais questões observando o modo como nosso autor lida, nessa peça, com o vocabulário do prazer em língua latina.

Ora, pode-se afirmar que o tema do prazer na comédia *Anfitrião* de Plauto se concentra mais especificamente nos amores carnavais. Tal fato não é de causar surpresa, uma vez que a peça versa sobre os acontecimentos que culminam no nascimento de Hércules; isto é, trata das artimanhas do deus Júpiter para unir-se a Alcmena, esposa do general tebano Anfitrião, que, em campanha militar contra os teléboas, ausenta-se de casa durante certo período.

2 Júpiter como *amator cômico*

É sabido que o deus dos deuses não mede esforços para conseguir as mulheres que deseja, e isso é reiterado por Mercúrio (personagem divina que irá colaborar com os estratagemas de seu pai nas cenas seguintes) no prólogo mesmo da peça, tal como se anuncia:

Mas eu creio que vocês já conhecem como é meu pai, / o quão liberal ele é em muitos desses assuntos / e que *amante* ele será de quem alguma vez tiver caído em seu agrado.¹

Nesta peça – ou antes, no mito grego de Hércules – Júpiter, caracterizado como *amator*,² amante, “toma emprestada” a aparência de Anfitrião para “pegar emprestada”³ também sua esposa.

A lascívia com que Júpiter é representado nesta peça plautina se faz perceber até mesmo por referências a gestos, dedutíveis do texto transmitido.⁴ Ao contrário de Anfitrião (ao menos com base no que o texto deixa transparecer), Júpiter tocaria no corpo de Alcmena. Isso fica claro, por exemplo, quando Mercúrio comenta os “agradinhos” de seu pai: “Observem o quão galantemente ele vai agradar a mulher!”

¹ Cf. *Amphitruo*, v. 104-106: *Nam ego uos nouisse credo iam ut sit pater meus, / Quam liber harum rerum multarum siet, / Quantusque amator siet quod complacitum est semel* (grifos nossos). Os excertos do texto latino do *Amphitruo* foram todos extraídos da edição de A. Ernout, publicada por Les Belles Lettres (Plaute. *Comédies*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2001. Tomes I, VI, VII). Todas as traduções são nossas, parte de nossa dissertação de mestrado, *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto* (2010), realizada sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso no IEL-Unicamp e financiada pela FAPESP (processo nº 07/57172-7); encontra-se em preparação para publicação na Editora da Unicamp.

² D. M. Christenson, em sua edição comentada do *Amphitruo* plautino (*Amphitruo*. Edited by D. M. Christenson. Cambridge: University Press, 2000, p. 158), aponta que o termo *amator* carrega conotação puramente sexual por toda a peça.

³ Remetemo-nos, aqui, à expressão que aparece no terceiro verso do *Argumentum I* de *Anfitrião*: *uxorem cepit usurariam*. A expressão, no contexto relacionada à esfera sexual, tem efeito divertido, pois normalmente seria usada na linguagem de negócios, com referência a finanças [cf. sentido 2 apresentado pelo *Oxford Latin dictionary* (OLD): (*of a debt*) *subject to interest*; (*of a debtor*) *liable to pay interest*]. Expressões similares com *usura* voltam a aparecer ao longo da peça: *Vsuramque eius corporis cepit sibi* (v. 108), *Cum | Alcumena | uxore usuraria* (v. 498), *Cum hac usuraria / Vxore* (v. 980-981), *Alcumenae usuram corporis / Cepi* (v. 1135-1136); os dois primeiros trechos são falas de Mercúrio, os últimos, de Júpiter. Sobre a possível conotação sexual que o termo assume, cf. J. N. Adams (*The Latin sexual vocabulary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990, p. 198) e também Christenson (*In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 39-40).

⁴ Sobre referências a gestos no conjunto da obra plautina e, em especial, em *O soldado fanfarrão* (*Miles Gloriosus*) cf. tese de Isabella Cardoso (Cardoso, I. T. *Ars Plautina*. Tese de doutoramento inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.), sobretudo os capítulos III (“Gestos e metalinguagem”) e IV [“Efeitos das cenas dos gestos (Mil. 200-13) n° O soldado fanfarrão”].

(*Obseruatote, quam blande mulieri palpabitur*, v. 507); e também, mais adiante, “Ele não está fazendo como eu disse? Ele está impressionando a boba com agrados!” (*Facitne ut dixi? timidam palpo percutit*, v. 526).⁵ Alcmena, nervosa com as contradições que observa no comportamento de seu esposo – que ela ainda acredita ser um só, o original –, acaba reagindo negativamente a todos esses carinhos de Júpiter: “Dá para manter esta mão longe de mim?” (*Potin ut abstineas manum?* v. 903).⁶

O apego de Júpiter aos prazeres carnis também se mostra claro em diversas referências mais diretamente sexuais. Mercúrio afirma, transcorridos pouco mais de cem versos do prólogo, por exemplo, que Júpiter engravidou Alcmena com seus “amassos” (*Et grauidam fecit is eam compresso suo*, v. 109). A expressão *compresso suo* empregada por Mercúrio, que significa mais literalmente “com seu aperto/ pressão”, é um eufemismo sexual.⁷ É interessante observar que J. N. Adams, em *The Latin sexual vocabulary*,⁸ afirma que *comprimo* é o termo padrão que designa as indiscrições dos jovens (*adulescentes*) na comédia. É estranho conceber Júpiter como personagem do tipo *adulescens*, ainda mais porque, disfarçado de Anfitrião, ele deveria ter assumido a aparência de um *senex*, tal qual o general (v. 1072). Por outro lado, as aventuras amorosas do deus e seus triunfos na peça realmente combinam mais com as características dos *adulescentes* plautinos. Assim sendo, perscrutando-se uma lógica plautina, por que não assumir, também na descrição de Júpiter, um termo próprio às atitudes deles? Vemos, portanto, que o vocabulário do prazer é aqui empregado para caracterizar de modo cômico, provocando humor pela brincadeira com os tipos da comédia, com as convenções desse gênero dramático.⁹

⁵ O *OLD* apresenta as seguintes acepções para o verbo *palpari*: 1 *to stroke, caress* (“afagar, acariciar”) e 2 (*fig.*) *to act in a soothing or cajoling manner* (“agir de maneira tranquilizante ou aduladora”). Adams (*op. cit.*, p. 208) comenta o uso de *palpor* como referência a “masturbação”.

⁶ Há uma reação feminina similar à de Alcmena no verso 425 de *O cabo* (*Rudens*): *Non ego sum pollucta pago. Potin ut me abstineas manum?* [texto latino extraído da edição de Ernout (Plautus, *op. cit.*, 2001)]. Cf. Christenson (*In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 282), que vê Júpiter caracterizado de modo mais lascivo que Anfitrião.

⁷ Cf. Christenson. *In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 158.

⁸ Cf. Adams, *op. cit.*, p. 182.

⁹ Sobre as convenções genéricas relacionadas aos *senes amatores* em Plauto cf. Rocha [Lisidamo de “Cásina”: um velho apaixonado entre os “senes amatores” da comédia plautina. In: CONSTANTINI, A. C. *et alii* (Eds.) *Anais do SETA*. Campinas: IEL-Unicamp, 2008. Vol. III, p. 132-143].

Em outro ponto do prólogo, porém, Mercúrio se refere às relações de Júpiter com Alcmena utilizando um eufemismo sexual mais genérico e muito comum na comédia plautina: o verbo *cubare*, i.e. deitar-se (com alguém), que encontramos em: *Et meus pater nunc intus hic cum illa cubat*, v. 112 (em português “E meu pai agora se deita com ela, ali dentro”). O mesmo verbo, que volta a aparecer em outras partes da peça (com conotação sexual especialmente nos versos 287 e 290),¹⁰ é retomado ainda no prólogo, acompanhando outro eufemismo de Mercúrio, que, mais precisamente, diz que seu pai “se deita abraçado a quem mais deseja” (*Cubat complexus, cuius cupiens maxime est*, v. 132; grifos nossos).

O fato de que termos latinos que significam “abraçar” ou “segurar” (*embrace, hold*) tinham emprego também como eufemismos sexuais é atestado por Adams.¹¹ Encontramos outro exemplo já depois do prólogo da peça em apreço, e, novamente, é Mercúrio quem fala, novamente descrevendo o caso de seu pai com Alcmena: “Para que meu pai pudesse abraçar tranquilamente a moça” (*Patri ut liceret tuto illam amplexarier*, v. 465; grifos nossos).

A última consideração eufemística de Mercúrio sobre o comportamento amoroso de Júpiter aparece na cena seguinte: “Por Pólux, se a outra lá soubesse que você fica dando atenção a essas coisas” (*Edepol ne illa si istis rebus te sciat operam dare*, v. 510). A “outra lá” (*illa*) é a esposa do infiel Júpiter, a deusa Juno, que, para felicidade de todos, não aparece na peça.¹² D. M. Christenson¹³ aponta que tanto “dar atenção” (*operam*

¹⁰ *Vbi sunt isti scortatores, qui soli inuiti cubant?* (“Onde estão estes depravados que não gostam de se deitar sozinhos?”) e *Qui complexus cum Alcmena cubat amans, animo opsequens* (“Apaixonado, deita-se abraçado com Alcmena, submisso à própria vontade”). Os grifos são nossos.

¹¹ Cf. Adams, *op. cit.*, p. 181-182.

¹² Christenson (*In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 231) comenta que, neste momento, Mercúrio apontaria para o céu (provavelmente para deixar claro a quem ele se referia). As serpentes que, na tradição literária, aparecem para matar Hércules costumam ser tidas como enviadas pela ciumenta Juno; cf., por exemplo, Píndaro (*Nem.* 1.33) e Teócrito (*Id.* 24.13-16). As serpentes estão presentes na peça plautina, mas a escrava Brômia, que narra como o recém-nascido as enfrenta, não faz qualquer menção a Juno. Os espectadores, segundo Christenson (*In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 312), provavelmente teriam familiaridade suficiente com a história para saber disso.

¹³ Cf. Christenson. *In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 231-232.

dare)¹⁴ quanto “essas coisas” (*istis rebus*) são eufemismos para o ato sexual, o que é sustentado também por Adams.¹⁵

Res (que, como sabemos, a princípio significa “coisa”) poderia ser entendido como eufemismo sexual também em uma fala de Júpiter, gerando duplo sentido: “Eu vou para dentro fazer o *sacrifício*, conforme jurei” (*Ego rem diuinam intus faciam, uota quae sunt*, v. 966; grifos nossos). A tradução de *res diuina* por seu significado de “sacrifício” não dá muito espaço para o duplo sentido, arriscando apagar a ironia dramática em português.¹⁶ No contexto, traduzir a expressão mais literalmente por “assuntos divinos” talvez possa abrir maiores possibilidades para interpretações outras, incluindo a de cunho sexual.¹⁷ E, assim, Júpiter não estaria mentindo, afinal, sendo ele próprio um deus, certamente haveria de cuidar de “assuntos divinos”, i.e. de seu próprio interesse.

Vemos, portanto, que o prazer associado ao comportamento da personagem Júpiter nesta comédia é referido: ora, mais diretamente, por termos como *amator*, no prólogo (v. 106); ora por referências a sua gestualidade e marcação cênica (v. 507, 526, 903); ora, ainda, por expressões mais discretas, quer ambíguas (v. 966), quer eufemísticas (v. 109, 112, 132, 287, 290, 465, 510), quer irônicas (v. 966).

3 Alcmena e a *uoluptas* cômica

Não apenas Mercúrio e o próprio Júpiter fazem alusões aos momentos íntimos passados com Alcmena: ela mesma comenta sobre a noite anterior. A diferença é que ela não está consciente de que seu parceiro era ninguém menos que o supremo Júpiter e não seu marido, que – coitado – ainda tem de ouvi-la narrar com alguns detalhes (v. 799 – 808) o que ela havia feito com seu (supostamente legítimo) companheiro. Alcmena simplesmente não entende porque é chamada de “falsa” (*falsa*, v. 813) por seu esposo – o verdadeiro, que esteve no navio à noite, não na cama com ela – e então profere a seguinte fala

¹⁴ Cf. também *Trinumo* (*Trinummus*): *In foro operam amicis da, ne in lecto amicae, ut solitus es* [v. 651, texto latino extraído da edição de Ernout (cf. Plautus, *op. cit.*, 2001), grifo nosso].

¹⁵ Cf. Adams, *op. cit.*, p. 157 e 203.

¹⁶ Sobre momentos de ironia dramática por meio de menção a deuses em *Anfitrião*, cf. capítulos IV.1 (“A herança grega”, p. 14-15) e IX (“Sobre a tradução de *Anfitrião*: linguagem e métrica”, p. 53) de nossa dissertação de mestrado, referida na nota 2.

¹⁷ Lembrada por Christenson. In: Plautus, *op. cit.*, 2000, p. 288.

inocente: “Em que errei com você, se estive com você, com quem eu sou casada?” (*Quid ego tibi deliqui, si cui nupta sum tecum fuit?* v. 817). A construção *esse cum aliquo* (aqui na forma *tecum fui*), como lembram Christenson¹⁸ e Adams,¹⁹ era um eufemismo polido para a atividade sexual... para desespero de Anfitrião.

Alcmena se refere à noite que passou acompanhada (mas desta vez dirigindo-se a quem estava realmente lá, isto é, o “Anfitrião divino”) ainda em outro momento: “Ah, eu estou vendo mesmo: pois você vai embora na mesma noite em que veio até mim” (*Sentio:/ Nam qua nocte ad me uenisti, eadem abis*, v. 531-532). Também nessa fala Alcmena poderia estar se referindo ao caráter sexual do encontro. Christenson²⁰ observa que, em todos os períodos do latim, verbos de movimento (*verbs of coming and going*, nesse caso, *uenire*) seriam de largo uso para se referir eufemisticamente à atividade sexual.²¹

O verbo *uenire*, especificamente, podia ser utilizado em referência a homens que visitassem prostitutas.²² Lembremo-nos também que, nas peças de Plauto, frequentadores de prostíbulo podem ser chamados *adutores*, como ocorre em *Truculento* (*Truculentus*): “Se você for agir com justiça, não acuse meus clientes, cujos presentes por mim aceitos considero dignos de gratidão” (*Si aequom facias, adutores meos <non> incuses, quorum/ Mihi dona accepta et grata habeo*, v. 616-617).²³ Ainda nesse campo semântico dos verbos de movimento, é possível pensar em duplo sentido também na seguinte fala de Anfitrião (a respeito de Júpiter):

¹⁸ Cf. Christenson. *In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 271.

¹⁹ Cf. Adams, *op. cit.*, p. 177.

²⁰ Cf. Christenson. *In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 237.

²¹ Cf. também Adams, *op. cit.*, p. 175-176.

²² Christenson (*In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 237) e Adams (*op. cit.*, p. 176) citam usos no poema 32 de Catulo [*Amabo, mea dulcis Ipsithilla/ Meae deliciae, mei lepores,/ Iube ad te ueniam meridiatum*, v. 1-3, texto latino extraído da edição de G. Lafaye (Catulle. *Poésies*. Texte établi et traduit par Gerorges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1996)] e na peça *A sogra* (*Hecyra*) de Terêncio [*Nam nemo illorum quisquam, scito, ad te uenit/ Quin ita paret sese abs te ut blanditiis suis/ Quam minumo pretio suam uoluptatem expleat*, v. 67-69, texto latino extraído da edição de T. E. Page, E. Capps e W. H. D. Rouse (Terence. *The mother-in-law*. Edited by T. E. Page, E. Capps and W. H. D. Rouse. With an English translation by John Sargeaunt. London: William Heinemann, 1931)]. Os grifos são nossos.

²³ Texto latino extraído da edição de Ernout (cf. Plautus, *op. cit.*, 2001).

“Mas onde ele está? Foi para dentro, por Pólux, imagino, atrás de minha esposa” (*Sed ubi illest? intro edepol abiit, credo, ad uxorem meam*, v. 1045).²⁴

Mas voltemos a Alcmena. Sua fala mais célebre na peça é, sem dúvida, a “ária” compreendida entre os versos 633-653. Há quem aponte a seriedade da passagem; mas, apesar disso, o tom paródico da cena se faz ver (como sugerem diversos estudiosos).²⁵ Logo de início, há algumas questões cênicas envolvidas que poderiam provocar o riso: o fato de Alcmena ser interpretada por um homem (o que, segundo se acredita,²⁶ ocorria com todos os papéis femininos à época de Plauto) e provavelmente trazer um enchimento enorme na barriga para simular um estágio avançado de gravidez.²⁷ Mas não só a aparência da personagem quebraria a tentativa de encômio à virtude: suas próprias palavras o fazem, já na primeira metade de sua “ária”:

Na vida e no passar dos anos, não é coisa bem pequena o *prazer/* em comparação com o que é desagradável? Assim foi programado cada aspecto da vida humana./ assim é a vontade dos deuses: que a tristeza, tal como uma companheira, acompanhe o *prazer/*; se algo de bom cabe a alguém, isso não acontece sem que haja ali inconvenientes e mais males./ Pois agora eu experimento isso pessoalmente e o sei por mim própria, a quem o *prazer/* foi dado por pouco tempo; somente durante uma noite tive a possibilidade de ver meu marido./ Mas repentinamente ele partiu daqui, para longe de mim, antes de amanhecer./ Agora parece que estou sozinha aqui, porque ele, que eu

²⁴ Cf. Christenson (*In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 302), que remete a Adams (*op. cit.*, p. 175-176).

²⁵ Cf., por exemplo, Cardoso, *op. cit.*, 2001. Para discussão, cf. ainda Christenson (*In: Plautus, op. cit.*, 2000, p. 34-45).

²⁶ Cf., por exemplo, G. E. Duckworth (*The nature of Roman comedy*. Princeton: University Press, 1971, p. 76), que remete a Donato (*ad And.* 716).

²⁷ Esse detalhe do figurino se deduz, por exemplo, do seguinte trecho: “SÓSIA: Anfitrião, é melhor que nós voltemos para o navio. ANFITRIÃO: Para quê?/ SÓ: Porque em casa ninguém vai dar almoço a nós, que estamos chegando. / AN: Por que isso foi passar pela sua cabeça agora? SÓ: Porque estamos chegando tarde. / AN: Por quê? SÓ: Porque percebo que a Alcmena já está em pé em frente de casa *de barriga cheia*” (*SO. Amphitruo, redire ad nauem meliust nos. AM. Qua gratia?/ SO. Quia domi daturus nemo est prandium aduenientibus./ AM. Qui tibi nunc istuc in mentem uenit? SO. Qui <a> enim sero aduenimus./ AM. Qui? SO. Quia Alcumenam ante aedis stare saturam intellego*, v. 664-667). Grifos nossos.

amo acima de todos, está ausente daqui. / Obtive mais infelicidade com a partida de meu marido que *prazer* com sua chegada.²⁸

Alcmena se lamenta de ter estado por tão pouco tempo com seu marido, quando se sabe que, na verdade, Júpiter fez com que a noite fosse mais longa para ficar mais tempo com a esposa de Anfitrião (v. 113-114, 271-283). E ela insiste em frisar que os momentos de prazer (cf. *uoluptas* nos versos 633, 635, 637, 641, como acima assinalado) são breves demais. Ora, o termo *uoluptas* pode ser mais um eufemismo sexual em latim.²⁹ Mercúrio faz uso desse sentido no prólogo: “Enquanto isso, ele obtém prazer <com> essa mulher, a quem ele deseja” (*Dum <cum> illa quacum uult uoluptatem capit*, v. 114). Além disso, há um trecho em que as palavras do voluptuoso Júpiter (ainda em seu “papel de Anfitrião”) ecoam as de Alcmena na referida passagem: “Pois com o passar dos anos, muitas coisas acontecem para os humanos deste modo: conseguem-se prazeres, conseguem-se depois misérias; sobrevêm discórdias, fazem depois as pazes”.³⁰

Não parece exagero afirmar, então, que a acepção mais sexual de *uoluptas* na fala de Alcmena é muito pertinente, e mesmo bem-vinda à peça. E, convenhamos, como já se apontou,³¹ a imagem dessa Alcmena que não se sentiu satisfeita mesmo após uma longa noite com o próprio Júpiter acaba por comprometer interpretações muito sérias de sua “ária”. Todo esse apreço por *uoluptates* empresta à figura de Alcmena, ao menos neste ponto da peça, um pouco do caráter lascivo de seu “esposo substituto”, Júpiter.

²⁸ *Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda, / Praequam quod molestum est? ita cuique comparatum est in aetate hominum; / Ita di <ui> s est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur; / Quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid. / Nam ego id nunc experior domo atque ipsa de me scio, cui uoluptas / Parumper datast, dum uiri mei mihi potestas uidendi fuit / Noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem. / Sola hic mihi nunc uideor, quia ille hinc abest, quem ego amo praeter omnis. / Plus aegri ex habitu uiri quam ex aduentu uoluptatis cepi* (v. 633-641; grifos nossos).

²⁹ Cf. Adams, *op. cit.*, p. 196-198; Christenson. In: Plautus, *op. cit.*, 2000, p. 251-252; OLD 5.

³⁰ Cf. texto latino dessa passagem: *Nam in hominum aetate multa eueniunt huius modi: / Capiunt uoluptates, capiunt rursus miserias; / Irae interueniunt, redeunt rursus in gratiam* (v. 938-940) e a seguinte fala de Alcmena: *Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda, / Praequam quod molestum est? ita cuique comparatum est in aetate hominum; / Ita di <ui> s est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur; / Quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid* (v. 633-636).

³¹ Cf. *supra* nota 18.

4 Considerações finais: o discreto prazer em *Anfitrião*

Com base nas passagens comentadas, percebemos que a tópica do prazer sexual perpassa a comédia *Anfitrião*. Porém, pode-se dizer que essa presença, ainda que constante, é de certa forma sutil, já que os recursos mais frequentes na caracterização do prazer são, como vimos, figurados, nomeadamente em forma de eufemismos.³² Entretanto, ainda que expressos de maneira amenizada, os temas sexuais têm importante função na peça.

Primeiramente, é a luxúria de Júpiter que desencadeia toda a ação: não fossem os desejos libidinosos do deus dos deuses não teríamos toda a divertida confusão na casa de Anfitrião – e muito menos o nascimento do grande Hércules.

Além disso, o apreço pelos prazeres do sexo contribui para a caracterização de duas das principais personagens dessa comédia plautina: além de Júpiter, cuja voluptuosidade já é bem conhecida também de outros episódios mitológicos, temos Alcmena. Conforme buscamos demonstrar nas passagens acima referidas, sob um olhar atento à dimensão do prazer presente na peça, a imagem dessa *matrona* se modifica: a versão plautina não a retrata tanto enquanto vítima de um capricho divino, passando a ter um destaque mais divertido por conta de seu apetite sexual sob o véu da ironia dramática. Tal apetite se mostra de maneira ao mesmo tempo marcante e velada, pois integra a dimensão eufemística, mas constante, assumida pelo tema do prazer no *Anfitrião* plautino. É dessa forma que, ao sublinhar na ação e no léxico os prazeres carnavais, essa comédia brinca de maneira tão bem-humorada com um dos mais célebres mitos da tradição “grega”.

³² Cabe lembrar que outras peças plautinas também abordam a temática do prazer podem tratá-la de maneiras diversas, por exemplo, recorrendo a metáforas [relacionadas ao mundo animal e teatral em *Báquides* (*Bacchides*) e a temperos em *Cásina* (*Casina*), para citar apenas algumas]. Cf., no volume VII, n. 1 desta publicação, o artigo de C. M. Rocha (“Cásina”: um desejo picante. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, vol. VII, n. 1, p. 31-44, 2011) e “*Báquides* e a poética da *uoluptas*”, de autoria de I. T. Cardoso (material inédito).

Referências

- ADAMS, J. N. *The Latin sexual vocabulary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- BEARE, W. *The Roman stage. A history of Roman drama at the time of republic*. London: Methuen & Co. Ltd., 1964.
- CARDOSO, I. T. *Ars Plautina*. Tese de doutoramento inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2005
- CARDOSO, I. T. “Matronae Virtuosae” no “Stichus” de Plauto. *Phaos*. Campinas, vol. I, p. 21-38, 2001.
- CATULLE. *Poésies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- COSTA, L. N. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” “Anfitrião” de Plauto*. 2010. Dissertação (Mestrado). Campinas: IEL-Unicamp, 2010. (Inédita).
- DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman comedy*. Princeton: University Press, 1971.
- GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- PLAUTE. *Comédies*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2001. Tomes I, VI, VII.
- PLAUTE. *Amphitruo*. Edited by D. M. Christenson. Cambridge: University Press, 2000.
- ROCHA, C. M. Lisidamo de “Cásina”: um velho apaixonado entre os “senes amadores” da comédia plautina. In: CONSTANTINI, A. C. *et alii* (Ed.). SETA. *Anais...* Campinas: IEL- UNICAMP, 2008. Vol. III, p. 132-143.
- TERENCE. *The mother-in-law*. Edited by T. E. Page, E. Capps and W. H. D. Rouse. With an English translation by John Sargeant. London: William Heinemann, 1931.

“TRAIGO EN MIS BRAZOS ESTE TROFEO PARA QUE SE CUELGUE EN TU PALACIO”. ÁGAVE Y LA MANÍA FILICIDA

María Cecilia Colombani*

Facultad de Filosofías, Ciencias de la Educación y
Humanidades. Universidad de Morón

Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMO: No artigo nos propomos a analisar a conduta de Ágave no episódio final de *As Bacantes*, de Eurípides, levando em conta sua conduta particular, que parece inseri-la no âmbito de um crime de filicídio a partir da morte de Penteu, seu filho. Mostraremos as marcas de um ritual no qual a *manía* atinge seu ponto mais alto e parece desterritorializar as mulheres de seus *tópoi* habituais, tanto no que diz respeito aos seus espaços quanto no que se refere aos seus estatutos, já que a *manía* aqui se erige como um rito fundacional para o modelo de subjetividade feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Infanticídio; Tragédia; Bacantes; *Manía*.

1 Introducción

El proyecto del presente artículo consiste en pensar el papel de Ágave en el episodio final de *Bacantes*, a partir de su peculiar conducta que parece territorializarla al registro de una filicida. Como marco de lo que constituye el menadismo al interior de la obra, referimos a nuestro trabajo “Miran al cielo y piden un deseo: contigo la noche más bella”.¹

* ceciliacolombani@hotmail.com

¹ Cf. Colombani, M. C. Miran al cielo y piden un deseo: contigo la noche más bella. En: *Actas del Congreso internacional sobre la pervivencia de los modelos clásicos en Iberoamérica, España y Portugal (CLASTE)*. Mar del Plata: 23 al 27 de agosto de 2011 (en prensa).

De la trama del tejido a las delicias del *omophágos*, donde han aparecido todas las marcas de un ritual que parece desterritorializar a las mujeres de sus *tópoi* habituales, al tiempo que la manía cobra un estatuto fundacional en el nuevo modelo de subjetividad femenina.

Ahora pretendemos analizar la conducta de la hija de Cadmo y su perfil filicida. Se nos impone entonces partir del episodio IV y ver cómo Penteo camina hacia su triste final, de la mano de un Dioniso, que, como sabemos, ha llegado a la tierra cadmea, al territorio de su madre adorada y ha decidido vengarse ejemplarmente de Penteo, su primo y rey de Tebas, quien ha desconocido su rango divino, cometiendo con su desconocimiento la afrenta más alta que dios alguno pueda soportar.

“A ti Penteo, que estás deseoso de ver lo que no hay que ver y que te afanas por lo que no hay que afanarse, te llamo. Sal fuera de la casa. Deja que te vea con la vestimenta de una ménade bacante, en tu papel de espía de tu madre y su pelotón” (*Bacantes*, 913-917).² Penteo marcha bajo los efectos de la *lyssa* que Dioniso le ha infundido; así parece tener los síntomas de una borrachera no obstante lo cual parece reconocer al propio Dioniso.

La clave está en el destino al que pretende dirigirse el rey. Penteo pretende observar lo inobservable, hacer visible lo que no debe violarse con la mirada, esto es, las características de un ritual que sólo pertenece a quienes están habilitados para asistir. Penteo desconoce las reglas de inviolabilidad de un *tópos* sagrado y de un tiempo sacro que discontinúan con su epifanía la homogeneidad de un tiempo y de un espacio y de un tiempo áltero. Cabe pensar las marcas del tiempo y del espacio a la luz de la tensión que señala Mircea Eliade entre lo sacro y lo profano.³ El tiempo de la fiesta ritual es un tiempo heterogéneo que fractura la linealidad del tiempo de los mortales y su espacio es también un *tópos* otro, que inscribe su marca en la heterogeneidad topológica donde se yergue la fiesta como punto de contacto entre ambos *tópoi*, lo humano y lo divino.

Este tiempo y este espacio le corresponde exclusivamente a quienes tienen el privilegio de pertenecer, de ser elegidos o iniciados en el culto místico; se trata de la inaccesibilidad del espacio sacro

² Cf. Eurípides. *Bacantes*. Traducción, estudio preliminar y notas de Nora Andrade. Biblos: Buenos Aires, 2003.

³ Cf. Eliade, M. *Tratado de historia de las religiones*. Traducción de A. Medinaveidia. Madrid: Editorial Cristiandad, 1974, p. 29ss.

cuando el sujeto no se halla calificado para hacerlo. En la medida en que el espacio es un *tópos* con-sagrado y excepcional porque es el núcleo de una instalación extra-ordinaria, el acceso a él está celosamente custodiado, ya que se trata de un centro de poder que no puede ser vulnerado por quien no ostenta la cualificación que la circunstancia implica. Hay algo de prohibido y peligroso en el ingreso o la pertenencia al espacio sagrado. En efecto, el acceso de quien no está habilitado para hacerlo se convierte en una marca de peligro; para quien transgrede la prohibición de la no iniciación, el destino parece jugarse en la posibilidad de la muerte; muerte que, en última instancia, castiga a quien transgredió la más fina de las prohibiciones: arrebatar el secreto de lo divino.

Allí está Penteo con su hábito de ménade yendo a transgredir lo inviolable, creyéndose el simulacro de estar dispuesto al festín más codiciado, esto es, entrar en la lógica de la iniciación. Penteo se muestra confiado en Dioniso, hasta el punto de referirse a su dependencia; el verbo utilizado es *anákeimai*, que significa, tanto "depender", como "estar ofrecido como ofrenda a una divinidad". El discurso no puede ser más irónico y a la vez más veraz: Penteo será la víctima sacrificial aunque juegue inocentemente con el primer valor del verbo. Depende, en efecto, de Dioniso pero éste ya ha dispuesto que sea la víctima que reivindique su nombre y su estatuto.

La conversación entre ambos gira en torno a los elementos que constituyen el corazón del menadismo: la preocupación por el hábito de bacante, la postura del cabello, del pie, la forma de tomar el tirso; Dioniso parece asistir a Penteo como una *therápainá*, una doncella que asiste a su ama.

La locura de Penteo inducida por el propio dios quizás pueda leerse en la afirmación del rey cuando dice: "¿Podría llevar sobre mis hombros los repliegues del Citerón con las Bacantes mismas?" (*Bacantes*, 945-946).

En su delirio de poder, Penteo no se avergüenza de portar ropas femeninas; por el contrario se siente orgulloso de ser el único que puede poner fin a las desgracias de su tierra: "Llévame por el medio de la tierra tebana, pues soy el único hombre que se atreve a esto" (*Bacantes*, 961-962).

La referencia a la conducción que se abre a continuación es rica en imágenes. Dioniso alude a su condición de conductor "Yo voy como tu guía protector, y de allí te traerá otra persona" (*Bacantes*, 965-966). Será Ágave, su madre quien lo traiga de vuelta, "como un emblema para todos". Lo que Penteo no llega a imaginar es el modo del retorno.

Tal como sostiene Andrade, “se trata de un *agón* irónico que precede los desenlaces sangrientos y en el que el victimario juega con la muerte. Lo lleva hacia la muerte engañándolo con frases irónicas cuya segunda significación sólo percibe el espectador”.⁴

2 El lento camino hacia el final. Las primeras marcas del horror

Ha llegado la hora más cruel, aquella que anuncia la proximidad del horror y el momento más álgido de la manía que va a tomar forma de feroz filicidio.

El estásimo IV parece anticipar lo que se avecina: “¡Ild, perras veloces de la Rabia, adonde las hijas de Cadmo celebran su tíaso, agujoneadlas para que se lancen contra el espía enloquecido de las ménades vestido con ropas de mujer!” (*Bacantes*, 979-982). El horror está en marcha porque ellas, las mujeres que celebran la orgía, conocen las reglas de la pertenencia; saben del poder que otorga pertenecer al círculo íntimo del dios y no permitirán que el suelo se mancille con una presencia no grata.

En este punto la lógica imperante parece ser la pertenencia o no pertenencia, asociada a otro par que desata primariamente el episodio feroz, el reconocimiento y el no reconocimiento. Quizás se trate de un mismo fenómeno, ya que el no reconocimiento es una forma de negar la presencia-condición de Dioniso como hijo de Zeus. Penteo lo desconoce y con ello niega su pertenencia a la raza de los Inmortales.

Ahora es el propio Penteo el que desconoce el lugar sacro y con ello ignora la pertenencia de los adeptos a él como únicos y legítimos miembros de la ceremonia.

Más tarde será Ágave la que no reconozca a su hijo y con ello ignore su pertenencia al lazo más íntimo que se pueda imaginar: el de una madre y su hijo. Cadena de desconocimientos que ponen en circulación una cadena de interferencias en la consideración de la pertenencia o no.

Es Ágave quien lidera el repudio frente a la intromisión de quien no debería transgredir las pautas de la iniciación para conservar su vida. Por supuesto que en el marco de la manía desconoce que el intruso es su propio hijo: “¿Quién es éste que busca a las cadmeas y vino a la

⁴ Cf. nota 154 de Andrade a la traducción citada de las *Bacantes*.

carrera, a la carrera vino a la montaña, bacantes? ¿Quién lo dio a luz? Porque no nació de sangre de mujeres sino de alguna leona, o es vástago de las Gorgonas líbicas?" (*Bacantes*, 985-990). La manía corre a Ágave de su estatuto habitual y la ubica en el lugar del no reconocimiento. Ágave parece ser el doblete de su propio hijo. Penteo desconoce a Dioniso y ella lo desconoce a él. La tragedia que se avecina pero que en realidad se ha desplegado desde el inicio mismo de la obra, parece jugarse en la lógica del no reconocimiento. Es precisamente la sucesión de desconocimientos lo que determina el estatuto del horror como marca dominante; el desconocimiento se erige pues en tópico insistente de la tragedia toda.

Quizás sea la figura del mensajero el que claramente devuelva las marcas del horror. Es él quien anuncia la muerte de Penteo y las peripecias del viaje al Citerón, acompañados por el propio Dioniso. El mensajero describe el espacio al que llegan, verde, boscoso, "una depresión rodeada de crestas escarpadas, húmeda por las aguas y umbría por los pinos, y allí estaban sentadas las ménades, ocupando sus manos en trabajos agradables" (*Bacantes*, 1050-1052). Interesante observación que luego será tensionada con la tarea macabra que Ágave desplegará en su gesta filicida. De todos modos las tareas constituyen las propias tareas de las bacantes en su estado maníaco: coronaban el tirso de hiedra, restauraban la larga cabellera que lo caracteriza como tirso, hacían resonar el canto báquico, respondiéndose las unas a las otras.

Penteo no alcanza a verlas, motivo por el cual piensa cómo lograrlo. Ha llegado hasta ahí para invertir la pareja ver-ser visto; en calidad de *voyeur* impío, su deseo es pasar inadvertido para participar de algún modo de la ritualidad del instante. Es Dioniso, una vez más, el que idea el ardid y es Penteo, otra vez más, el que desconoce la trampa mortal: "Y después de sentar a Penteo sobre las ramas del pino, fue soltando lentamente el follaje, con cuidado de que el árbol no volteara al rey. El pino, recto, se clavó en el aire vertical, con mi señor sentado en su lomo" (*Bacantes*, 1070-1074). La presa ha quedado a merced. El que no reconoce tampoco será reconocido. La presa ha quedado a la mano del festín filicida y la suerte del señor está echada.

La posición en que Penteo ha quedado sobre la rama invierte la pretensión de ver sin ser visto; por el contrario, Dioniso expone a su presa con la mayor visibilidad con que puede ser ofrecida una pieza sacrificial. Es casi la inversión del dispositivo panóptico donde uno solo, sin ser visto, puede ver a todos, cumpliendo la utopía de tener la máxima visibilidad, como signo de poder y control. La inversión espacial significa,

por el contrario, la máxima visibilidad de una figura ubicada en el punto de mayor exposición para que todos lo puedan ver.⁵

Dioniso no sólo ha preparado la escena de la mayor exposición, sino que su palabra se deja oír, más allá de su retiro de la escena: “Muchachas, traigo al que se burló de vosotras, de mí y de mis ceremonias. Castigadlo” (*Bacantes*, 1080-1081). El imperativo dionisiaco es la crónica de una muerte anunciada, al tiempo que representa el pasaporte al momento más álgido de la *manía*. La palabra del señor es una orden para sus fieles adoradoras. El momento ha llegado sin dilación alguna y sin mediación simbólica: “Las mujeres, que no habían oído con claridad las palabras, se pusieron en pie e hicieron girar sus pupilas a un lado y a otro. Él volvió a exhortarlas. Y cuando las hijas de Cadmo captaron clara la orden de Baco, se echaron a correr, no menos veloces que torcazas, en una carrera vehemente, su madre, Ágave, sus tías y las bacantes todas” (*Bacantes*, 1086-1092). El momento de la manía anuncia el punto de mayor transformación ontológica. Ser bacante implica dejar de ser mujer para convertirse en otra cosa, para alcanzar una foránea otredad que ubica a las mujeres en el extremo mismo de la experiencia del ser. El menadismo constituye un definitivo pasaporte hacia una extrañeza que roza lo más íntimo del ser. Es desde esa radical alteridad ontológica que recorreremos la conducta de Ágave como madre filicida.

La transformación ontológica no se hace esperar; de aquél viejo momento “ocupando sus manos en trabajos agradables” a éste de inicio de la furia asesina, las mujeres sufren la más radical transformación; agregan desplazamiento ontológico al ya operado en su propia condición de bacantes. La primera transformación se puede leer en el punto cero de la tragedia cuando abandonan sus casas y su estatuto ordinario de mujeres-esposas tebanas; la *oreibasía* así lo demuestra; el ascenso al Citerón implica la consumación de una primera transformación en el orden del ser. Pero, sin duda, aquí está la segunda y la más extra-ordinaria.

⁵ Cf. Foucault, M. *Vigilar y castigar*. Traducción de Aurelio Garzón del Camín. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1989, p. 199ss. Michel Foucault realiza este análisis de la espacialidad a propósito de sus consideraciones sobre el funcionamiento del poder. Un tipo de poder positivo, basado en el control de los sujetos, exige un modelo espacial como el panóptico, de extrema posibilidad de vigilancia. El mismo Foucault recurre al mundo griego para expresar la inversión del espectáculo griego, donde muchos miran a una persona que ocupa el mayor punto de visibilidad, por ejemplo en el teatro o en la experiencia del orador. A esta inversión espacial Foucault la jerarquiza como un punto de inflexión en las nuevas tecnologías de control.

El ser en otro es la lógica que domina la escena. Han dejado de ser definitivamente ellas mismas para devenir otras, extrañas, extranjeras ontológicamente y así poder consumir el más aborrecible crimen, el que mancha las líneas más directas de parentesco porque hiere la relación más íntima, la más directa y cercana, la de una madre con su hijo, devenido un extraño, un no reconocido.⁶ Así lo relata el mensajero: "Cuando vieron a mi amo sentado en el pino, primero, subidas a una roca como torre le lanzaban con fuerza piedras y lo lanceaban con ramas de pino. Otras arrojaban los tirsos a través del aire contra Penteo, desdichado blanco, pero sin resultados" (*Bacantes*, 1095-1100).

Entre las transformaciones debemos apuntar una fuerza extraordinaria, impensable para una mujer desde las marcas habituales del género; la posesión báquica implica una sobre dimensión de la fuerza que permite a las mujeres arrancar de cuajo el pino donde se halla la presa: "¡Vamos, ménades, colocadas en círculo aferráos del tronco, para capturar a la fiera trepadora y que no difunda los coros secretos del dios!" (*Bacantes*, 1107-1109). Ágave lidera la furia asesina y paradójica y ambiguamente suma el pleno reconocimiento del dios y sus ceremonias, que deben ser cuidadosamente custodiadas, con el no reconocimiento de su propio hijo, a quien confunde con una fiera trepadora. Ese es el meollo de la manía: reconocimiento de la más alta realidad y no reconocimiento de otros elementos, plenamente familiares por fuera del estado de exaltación.

El límite del no reconocimiento está dado por la actitud de Penteo quien "se arrancó de la cabellera la mitra para que su desgraciada madre, reconociéndolo, no lo matara" (*Bacantes*, 1114-1115). Al mismo tiempo en actitud suplicante le recuerda el vínculo que los une. Penteo intenta restaurar en su *lógos* final la relación materno-filial como argumento póstumo ante el reconocimiento de su trágico final. En los juegos complejos de reconocimiento y no reconocimiento, hilo conductor del presente trabajo, Penteo parece iniciar el lento proceso de reconocimiento de su estatuto y de sus errores. Ágave, por el contrario, sólo tiene reconocimiento para su señor.

Sabemos que las palabras de su hijo no la persuadieron; el estado maníaco había alcanzado su punto culminante y la transformación

⁶ Sobre este punto se puede ver mi trabajo *Las transformaciones en "Bacantes". Ser y no ser: una lectura ontológica de la tragedia*, leído en las "Primeras Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales. Palimpsestos" – CEF CAM/ CEICAM – Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, 26 al 28 de mayo de 2010.

ontológica daba los signos más duros de la manía: “Ella echaba espuma por la boca, hacía girar sus pupilas extraviadas y no pensaba lo que hay que pensar” (*Bacantes*, 1122-1123). En efecto, la posesión implica un corrimiento del yo consciente y una suspensión del núcleo de la voluntad subjetiva. La posesión implica “ser en otro”, “devenir en otro” por haber sido capturado por una fuerza incontenible que cambia el registro de ser; altera y fractura la homogeneidad del estatuto antropológico para situar al hombre en el *tópos* heterogéneo, el de la alteridad más pura. Desde esa sombra que en algún punto es luz porque Ágave conoce, de algún modo, lo que implica desconocer el estatuto regio de su señor, se inicia el acto filicida.

3 “Venid a ver esta presa feroz”. El punto más álgido de la locura filicida

El *sparagmós* da cuenta de la etapa final del episodio trágico. El verbo *sparagmeo* abre en su campo lexical las marcas del horror: descuartizar, arrancar por cuartos, desmembrar. Cual si fuera un compuesto de partes, Ágave desmembra a su hijo en su furia filicida: “Tomando al desdichado del brazo izquierdo y apoyándole el pie contra las costillas, le dislocó el hombro, no por su propia fuerza, sino porque el dios daba destreza a sus manos” (*Bacantes*, 1124-1129). Por supuesto que el desconocimiento no termina en su madre; sus tías, Ino y Autónoe colaboran en el festín filicida. Las imágenes del horror son directamente proporcionales a la fractura que el acto filicida implica: una se llevaba el antebrazo, otra rasgaba las carnes, la otra se llevaba un pie; al desgarrarlo, desnudaron sus costillas y con las manos ensangrentadas jugaban con las carnes de Penteo como si se tratara de una pelota.

Pura inocencia suicida de quien desconoce haber superado el límite de lo soportable. Puro regocijo festivo de una fiesta-espectáculo donde la víctima paga las culpas de la impiedad. Fiesta punitiva que pone al cadáver como trofeo de un celo esmerado. Fiesta punitiva que desde su heterogeneidad radical pretende restaurar los *tópoi* transgredidos por el usurpador de territorios.

La crueldad de la fiesta es directamente proporcional a la impiedad cometida por Penteo. No se desconoce la divinidad porque con ello se transgreden los espacios naturalmente asignados; la impiedad implica cierta a-cosmicidad porque los *tópoi* se trastocan y con ello la arquitectura de lo real parece desvanecerse. El horror de la fiesta implica, no obstante, el goce de una restauración, aunque Ágave lo desconozca.

El cuerpo destrozado yace por distintos lugares, haciendo difícil su búsqueda, penosa tarea que luego asumirá su desdichado abuelo, el viejo Cadmo, conocedor de desgracias. Poco importa ese cuerpo desconocido de hijo; sólo su cabeza se convierte en trofeo; trofeo sublime y sagrado que, una vez más, reafirma las marcas del desconocimiento: Ágave supone que se trata de la cabeza de un león montaraz.

El orgullo por la pieza capturada es directamente proporcional a su falta de cordura. La manía está en su punto culminante y el hijo ha devenido león montaraz. A los desplazamientos ontológicos aludidos, se suma el desplazamiento de Penteo. El joven hijo, que implorara clemencia a su madre, acariciándoles las mejillas, se ha trastocado en león para su pobre madre enloquecida y su cabeza en trofeo de guerra, desplazando con ello una marca de género: las mujeres se han convertido en cazadoras. Las botas de cazador que Penteo ha tenido colocadas durante toda la pieza son una ironía trágica; las verdaderas cazadoras son las mujeres tebanas, las cuales, extraviadas por la manía, han confundido la pieza.

El mensajero da cuenta, en su relato desesperado de un intersticio de cordura en medio de la manía arrolladora: "Yo me alejaré de esta desgracia antes de que Ágave llegue al palacio. Lo mejor es ser sensato y honrar a los dioses. Creo que tales prácticas son la adquisición más sabia de los mortales" (*Bacantes*, 1149-1152).

4 "¡Hermoso combate, hundir su mano, empapándola, en la sangre del hijo!". El desdoblamiento final: la madre asesina

Ágave se ha convertido en una madre asesina. Quizás sea éste el desplazamiento más radical. De mujer tebana a bacante, adoradora y seguidora de Dioniso por geografías álteras, de mujer de la lanzadera junto al telar (1236) a mujer cazadora, de madre de Penteo a madre filicida, los desplazamientos ontológicos han determinado un festín de muerte y sangre. El rol de hija parece conservarlo y su llegada al palacio va a determinar otro punto álgido de la trama trágica. Es a su viejo padre, Cadmo, a quien se dirige para mostrarle su trofeo; en su locura asesina, Ágave conserva su vínculo filial. Pero la llegada al palacio no se produce aún. Antes, la presencia del coro, va a devolver nuevas aristas de la manía asesina.

Ágave insiste frente al coro de su calidad de cazadora, tensionando, como viene haciéndolo, el estereotipo de género: "Capturé sin redes a

este joven cachorro de león salvaje, según puedes ver” (*Bacantes*, 1175-1176). Incluso, convoca al coro a participar del banquete, en una estremecedora invitación que desdibuja el corazón antropofágico de la circunstancia. Las bacantes han realizado el *sparagmós* pero en realidad el acto se ha convertido en un ritual de antropofagia, aunque ellas lo ignoren: “Como es joven, al cachorro recién le florece el vello en las mejillas, bajo la mata de suave cabellera” (*Bacantes*, 1185-1187). Ágave se expresa como una madre, con la ternura de quien ha sabido describir a un joven hijo como Penteo. Tal como afirma Andrade: “Hasta este momento vimos a Penteo como rey, y su edad nos resultaba indefinida. Recién en el momento de la catástrofe y, para acrecentar el patetismo, se señala su juventud y los lazos filiales casi infantiles que lo unen a Ágave”.⁷

El discurso que la pieza sostiene en este segmento es un relato agonístico: Ágave ha sostenido un combate contra la presa confundida. Caza y batalla parecen ser los dos tópicos en los que se encuadra la furia filicida final; no en vano, ambas representan rituales y figuras de la muerte. Sea quien sea el enemigo, tanto la caza como la batalla despliegan en su ritual de muerte las marcas de la sangre. Recorremos algunas expresiones para ver la intersección de espacios: caza y batalla parecen intersectar sus *topoi* y siempre es la sangre vertida la nota que circula: “Traigo de las montañas a casa zarcillos de hiedra recién cortados, feliz botín” (*Bacantes*, 1170-1171); “Capturé sin redes a este joven cachorro de león salvaje, según puedes ver” (*Bacantes*, 1175-1176); “Estoy feliz por haberme hecho grande y notable con esta cacería” (*Bacantes*, 1198-1199); “Muestra entonces, desdichada, a los ciudadanos la pieza que has traído y que te dio la victoria” (*Bacantes*, 1200-1201).

Apenas unas palabras para un nuevo desplazamiento: la mano. Pensemos las connotaciones de las manos de una madre; el afecto materno parece no poder prescindir de ellas a la hora de mimar, acariciar, sostener, calmar. Aquellas manos deliciosas y esperadas se han convertido en el arma asesina. Atrás han quedado las horas amorosas de las manos entregadas a la función materna. Ágave ya no reconoce aquella solicitud y reivindica las armas en su militancia filicida: “¡Habitantes de esta ciudad bien amurallada de la tierra tebana, venid a ver esta pieza feroz que las hijas de Cadmo cazamos sin las jabalinas provistas de correas de los tesalios y sin redes, solamente con las manos, extremos de nuestros blancos brazos” (*Bacantes*, 1202-1206); “Nosotras con nuestra propia mano capturamos a esta fiera y le desgarramos los

⁷ Cf. nota 156 de Andrade a la traducción citada de las *Bacantes*.

miembros" (*Bacantes*, 1209-1211): "He logrado algo más importante: cazar fieras con mis manos" (*Bacantes*, 1236-1237); mano y *sparagmós* constituyen una unidad indisociable; la mano es la condición de posibilidad de la práctica sacrificial, ahora devenida en práctica filicida; la mano habilita al banquete que se sirve tras la experiencia ritual y que ahora *Ágave* convoca en gesto báquico.

Sólo su padre advierte el horror. Sólo él sabe de la furia desatada por los desplazamientos ontológicos producidos. Sólo él sabe de la horrenda desdicha que se yergue sobre su hija y sobre Tebas toda. Sólo él sabe que *Ágave* ya no es *Ágave* ni su mano, su mano maternal.

Es el turno de Cadmo y de la restauración de los *topoi* trastocados. Será su rol de padre el que, entre los versos 1264 y 1289, conduzca a *Ágave* por los atajos del *anagnorismos*, el reconocimiento de una verdad oculta. Aquello que ha permanecido ausente, el reconocimiento, asociado a la *sophrosýne*, y anulado por el insistente desconocimiento, unido a la *hýbris*, inicia un largo periplo de recuperación. En realidad no debe extrañarnos la figura de Cadmo; él siempre ha sabido leer los respectivos *topoi* y ahora, quizás dando muestras de su ancianidad, conduce a su hija por el camino de la verdad. Cadmo oficia de maestro de *aletheia*,⁸ en la medida en que su acción des-vela, des-corre el velo, des-cubre, des-oculta aquello que ha permanecido oculto y velado a *Ágave* por la posesión báquica. Cadmo logra ubicar a *Ágave* en el campo de la *aletheia*, más allá del dolor que ello implique. Nadie ha prometido que el camino de la verdad esté exento de dolor. Quizás sea ése el mayor legado trágico: "¡Oh dolor que es desmedido e insoportable de ver, porque cometisteis el crimen con vuestras desdichadas manos! ¡Abatisteis para las divinidades una bella víctima, y nos convocas a mí y a Tebas al banquete! ¡Ay de los males, primeros los tuyos, y después los míos! ¡Con qué justicia nos destruyó el dios, el señor Bromio, pero con qué exceso, siendo nuestro pariente!" (*Bacantes*, 1243-1251). Verdadera pieza de reconocimiento. Cadmo recorre con su *lógos* cada uno de los tópicos que devuelve el reconocimiento-verdad: el dolor como marca subjetivante, las manos asesinas en su desdoblamiento ontológico, los males que se yerguen sobre todos, sin distinción de

⁸ Tomamos la expresión de Marcel Detienne. En su libro *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Traducción de Juan José Herrera. (Madrid: Taurus, 1986), el autor analiza tres estatutos del campo socio-religioso, la poesía, la adivinación y el ejercicio de la soberanía. El poeta, el adivino y el rey de justicia constituyen tres modelos de lo que es un maestro de *aletheia*, en tanto sujeto excepcional capaz de pronunciar la verdad.

edades, sexos y jerarquías, la justicia del castigo con que se paga la impiedad, la figura de Dioniso como figura regia y la furia del mismo castigo en la habitual paradoja que el mito devuelve, la mayor justicia se despliega en la mayor crueldad. Cadmo está en la verdad. El campo lexical del verbo *altheueîn* parece dominar la escena: estar en la verdad de las cosas. Ágave va a estar en la verdad aunque ello determine el momento más doloroso de una madre: saberse filicida. La función paterna se lleva a cabo desde un notorio realismo. Cadmo va interpelando a su hija contrastando su discurso con la realidad misma, recurriendo a la historia personal como modo de favorecer el anagorismo.

5 “Observa bien. El sufrimiento de mirar es breve” (1282). Dolor y sabiduría

Cadmo conduce a su hija por las sendas de la subjetividad. La conduce a ese territorio olvidado de marcas antropológico-subjetivantes; Cadmo elige huellas humanas para reterritorializarla al *topos* humano, precisamente el territorio perdido tras la posesión maníaca. Le recuerda entonces su matrimonio, la casa de Equión a la que se fue dada en matrimonio, el hijo habido de esa unión, Penteo. Es esa memoria la que territorializa a Ágave a una Mismidad de la que partió para convertirse en un Otro, en una extranjera ontológica capaz de desconocer a su propio hijo.

Recuperada esa memoria subjetivante y existencial, Ágave puede observar mejor lo que lleva en su mano: “Yo, desdichada de mí, tengo la cabeza de Penteo” (*Bacantes*, 1283-1284). Lentamente la verdad gana el escenario. Simultáneamente el dolor es el pasaporte a la visión más clara. Momento sublime de inversión de la metáfora lumínica. La oscuridad del no reconocimiento cede paso a la luminosidad de la visión de la verdad como *topos* diáfano: “¡Infortunada verdad, ¡qué inoportunamente te presentaste!” (*Bacantes*, 1287). La ignorancia como doblete del no reconocimiento sumió a Ágave en una noche oscura y tenebrosa. El día, aunque su visión sea insoportable, aporta la claridad del que puede ver retrospectivamente los horrores cometidos y prospectivamente los pesares por venir.

Quizás sea la pregunta final de Ágave la que cierra el proceso de reconocimiento como *poiesis* subjetivante: “Pero, ¿dónde está el queridísimo cuerpo de mi hijo, padre?” (*Bacantes*, 1298). Ágave ha reconocido su acción y como asunción del dolor insoportable que una

madre siente ante la muerte de un hijo que ella misma ha perpetrado, reclama, quizás como prenda póstuma de dolor, el cuerpo despezado de su hijo. Ese cuerpo, que fuera presa del momento más álgido del *sparagmós*, ahora es reclamado por una madre que ha recorrido con dolor cada uno de los episodios de una acción filicida.

Solo restos de un cuerpo joven, difícilmente rescatados en sus múltiples fragmentos por un abuelo que ve con dolor cómo se derrumba su espacio. Múltiples fragmentos que ya no constituyen una unidad. Penteo parece repetir el destino dionisiaco, tal como el mito órfico lo devuelve. El niño Dioniso despezado por los Titanes.

Referências

COLOMBANI, M. C. *Las transformaciones en "Bacantes". Ser y no ser: una lectura ontológica de la tragedia* (leído en las "Primeras Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales. Palimpsestos" – CEFCAM/ CEICAM – Departamento de Humanidades. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, 26 al 28 de mayo de 2010).

COLOMBANI, M. C. Miran al cielo y piden un deseo: contigo la noche más bella. En: CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE LA PERVIVENCIA DE LOS MODELOS CLÁSICOS EN IBEROAMÉRICA, ESPAÑA Y PORTUGAL (CLASTEIA). *Actas...* Mar del Plata: 23 al 27 de agosto de 2011 (en prensa).

COLOMBANI, M. C. A propósito de Dioniso y Apolo. Mismidad y otredad: el juego de las tensiones. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, vol. II, p. 25-40, 2008.

DETIENNE, M. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Trad. Juan José Herrera. Madrid: Taurus, 1986.

DODDS, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Trad. María Araujo. Madrid: Editorial Alianza Universidad, 1994.

ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*. Trad. A. Medinaveidia. Madrid: Editorial Cristiandad, 1974.

EURÍPIDES. *Bacantes*. Traducción, estudio preliminar y notas de Nora Andrade. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

FOUCAULT, M. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camin. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1989.

URBINA, J. M. P. S. de. *Diccionario manual griego-español*. Barcelona: Editorial Bibliograf, 1969.

QUIS HOC CREDAT? O LEITOR E AS METAMORFOSES DE OVÍDIO*

Mariana Musa de Paula e Silva**
Universidade Estadual de Campinas

ABSTRACT: This paper intends to analyze a certain relation constructed between the reader, the poet and the poem in selected passages of Ovid's *Metamorphoses* book I. The reading we are going to propose will reveal itself as a new understanding of the poem in face of the recent studies which highlight the self-referential character of ovidian poetics. We intend to demonstrate, although briefly, that the reader has a highlighted role within the complex commentaries made by the poet about his own poetry.

KEYWORDS: Latin poetry; Ovid; *Metamorphoses*; reader; metalanguage.

* O presente artigo faz parte da minha pesquisa de doutorado em andamento, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-PROEX-Linguística/Unicamp).

Agradeço pelo apoio e pelas generosas sugestões do Prof. Dr. Fábio Durão, da Prof.^a Dr.^a Patrícia Prata e do Prof. Dr. Alcir Pécora, membros da banca de qualificação de área, a quem este artigo foi primeiro submetido. Agradeço especialmente à Prof.^a Dr.^a Isabella Tardin Cardoso pelas preciosas sugestões de escrita e de pesquisa que me trouxeram ao momento em que me encontro hoje. *Gratias magnas uos ago.*

** musadepaula@yahoo.com.br

1 O leitor nos estudos literários

Se, nesse momento, alguém perguntasse: “O que você está fazendo?”, você poderia responder: “Eu estou lendo” e, com isso, perceber o fato de que ler é uma atividade, algo que se faz. Ninguém defenderia que o ato de ler pode se dar na ausência de alguém que lê – como separar a dança do dançarino? –, mas curiosamente quando se trata de produzir análises críticas sobre o produto final da leitura (o significado ou o entendimento), o leitor normalmente é esquecido ou ignorado.¹

A natureza do significado e os limites da interpretação configuram um dos temas mais profícuos dentro do debate da crítica literária contemporânea. Estudos como o de Stanley Fish (1980), aqui utilizado como epígrafe, caminham na direção de definir os limites que devem ser impostos à prática interpretativa do texto literário, colocando-se como opositores à teoria estruturalista difundida e defendida pelo *New Criticism* norte-americano.²

Em oposição ao formalismo literário, pregador da ideia de que a criação de sentido se dá unicamente através de mecanismos presentes dentro do texto (movimento esse também nascido em oposição à leitura biografista praticada no século XIX, que associava o sentido à intenção

¹ Cf. S. Fish, *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1980, p. 22: *If at this moment someone were to ask, 'What are you doing?' you might reply, 'I am reading', and thereby acknowledge the fact that reading is an activity, something you do. No one would argue that the act of reading can take place in the absence of someone who reads – how can you tell the dance from the dancer? – but curiously enough when it comes time to make analytical statements about the end product of reading (meaning or understanding), the reader is usually forgotten or ignored.* Todas as traduções, salvo menção contrária, são minhas.

² Compõem a corrente teórica chamada de *New Criticism* os estudos norte-americanos de John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Monroe Beardsley, entre outros, escritos entre as décadas de 40 e 50 do século passado. O nome dessa corrente teórica foi tomado do título de uma das obras de John Crowe Ransom, *The New Criticism*, publicada em 1941. Entre os trabalhos mais importantes listamos alguns: C. Brooks e R. P. Warren, *Understanding poetry: an anthology for college students*. New York: Henry Holt and Company (revised edition, 1950; original edition, 1938); W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley, “The intentional fallacy” e “The affective fallacy”, In: A. Tate (Ed.), *Sewanee Review*. Sewanee, vol. 54, 1946, p. 468-88; C. Brooks, “Notes for a revised history of the New Criticism: an interview”, In: A. R. Ensor; T. J. Heffernan (Ed.), *Tennessee studies in Literature*. Knoxville: University of Tennessee Press, vol. XXIV, 1979, p. 20-30.

do autor), a leitura proposta pela corrente conhecida como *Reader's response Criticism*,³ compreende que o(s) sentido(s) possível(eis) dos textos se forma(m) através dos mecanismos de significação operados *no e pelo* leitor.⁴

Mais diretamente reconhecidas como precursoras da teoria intertextual, adotada nos estudos clássicos, as teorias da recepção de H. R. Jauss (1970) e W. Iser (1971) e, antes delas, a concepção desenvolvida por Giorgio Pasquali em seu texto “Arte allusiva”,⁵ publicado pela primeira vez em 1942, tocam na questão central que preocupa atualmente

³ A partir do final da década de 1960, primeiramente na Alemanha e, mais tarde, nos Estados Unidos, surgiu a escola de pensamento teórico considerada pós-estruturalista. Tendo em comum a defesa da soberania do leitor na recepção crítica da obra literária, na Alemanha, tomou o nome de *Rezeptionästhetik* (*Estética da recepção*), nos Estados Unidos, ficou conhecida como *Reader's response Criticism*. Entre os estudos mais importantes estão: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp, 1970. W. Iser, “Indeterminacy and the Reader's response”, In: J. H. Miller (Ed.), *Aspects of narrative. Selected papers from the English institute*. New York: Columbia UP, 1971, p. 1–45. D. Bleich, *Readings and feelings. An introduction to subjective criticism*. Urbana: National Council of Teachers of English, 1975; S. J. Mailloux, *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1982. Jane P. Tompkins (Ed.), *Reader-response Criticism. From formalism to post-structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980; S. Fish, *op.cit.*; Elizabeth Freund, *The return of the Reader. Reader-response Criticism*. New York and London: Methuen, 1987.

⁴ Stanley Fish, já no título da introdução ao conjunto de artigos que forma o livro *Is there a text in this class?* (Fish, *op. cit.*, p. 1), associa “interpretação” a “problema” [“Introduction, or how I stopped worrying and learned to love interpretation” alude ao título do filme de Stanley Kubrick: *Dr. Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb* (1964), que narra a ação psicótica de um enlouquecido general americano tentando lançar contra a Rússia a primeira bomba nuclear]. O estudioso, analisando a trajetória intelectual de seus artigos, aponta que, na medida em que tentou refutar a defesa de que o sentido está no texto, produziu uma argumentação que deslocasse a criação de sentido para o leitor, único capaz de produzi-lo a partir dos mecanismos de leitura (e mais amplamente do processo mesmo de significação da linguagem) que norteiam a sua experiência (*by displacing attention from the text, in its spatial configurations, to the reader and his temporal experience*, p. 4). De acordo com Fish (*op. cit.*, p. 16), o movimento da crítica literária se legitima não quando ela investiga um sentido único e imutável *dentro* de um texto, mas quando se empenha em compreender as forças interpretativas em vigência no momento mesmo em que o texto está sendo produzido, através da própria leitura.

⁵ Cf. G. Pasquali, *Arte allusiva*. In: G. Pasquali, *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968. vol. II., p. 273-82.

diversos estudiosos da literatura clássica: quais seriam os limites interpretativos da chamada análise intertextual?⁶

A perspectiva poética da *imitatio* tal qual definida por Conte em seu estudo *The rhetoric of imitation*⁷ inaugura um novo momento no âmbito dos estudos clássicos. Descarta-se, a partir daí, a noção de que a literatura latina, quando se remete a obras pertencentes à tradição poética que a precede, esteja realizando uma simples citação ou menção aos textos que serviram de modelos à nova produção artística. Desenvolve-se, a partir desse estudo de Conte, a ideia de que a alusão é um mecanismo de criação de sentido, muito mais complexo do que a imitação servil, donde se entende que evocar uma obra é também transformar seu sentido, o que traz diversas implicações para o público específico, “douto”,⁸ capaz de decodificar certos elementos pertencentes à tradição

⁶ Assunto abordado por Vasconcellos em artigo a ser analisado a seguir (P. S. Vasconcellos, Reflexões sobre a noção de arte alusiva e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Classica*. São Paulo, vol. XX, fac. 2, 2011) Por questão de espaço, não exporemos a fundo todas as discussões pertinentes à teoria intertextual. Arrolamos a seguir alguns dos principais estudos teóricos sobre o tema: G. Pasquali, *op. cit.*; G. Genette, *Narrative discourse. An essay in method*. Translated by J. E. Lewin. Ithaca/ New York: Cornell University Press, 1980; D. Fowler, *On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies*. MD. Pisa/Roma: Fabrizio Serra, vol. XXXIX, p. 13-34, 1997; S. Hinds, *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; G. Allen, *Intertextuality*. London/ New York: Routledge, 2000; J. P. Schwindt (Org.), *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. No Brasil, cf. estudo de P. S. de Vasconcellos, *Efeitos intertextuais na “Eneida” de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2001, e estudo de I. T. Cardoso, *Ars Plautina. Metalinguagem em gesto e figurino*. Tese de doutoramento inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2005, que oferece uma leitura intertextual das obras do comediógrafo latino Plauto. Mais especificamente em Ovídio, cf. estudos de M. Trevizam, *A tradição didascálica e a elegia erótica romana como matrizes compositivas da “Ars Amatoria” de Ovídio*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas: IEL-UNICAMP, 2003 e P. Prata, *O caráter intertextual dos “Tristes”. Uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de doutoramento inédita. Campinas: IEL-UNICAMP, 2007.

⁷ Cf. G. B. Conte, *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Translated by Charles Segal. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1996.

⁸ Como também sugerira Pasquali. A sugestão se dá, *inter alia*, na passagem a seguir: “A palavra é como a água de um rio que reúne em si os sabores da rocha da qual jorra e dos terrenos por que passou (...) na poesia culta, doutra eu procuro aquilo que de uns anos pra cá não chamo mais de reminiscências, mas de alusões, e de bom grado chamarei de evocações e, em alguns casos, citações. As reminiscências podem ser

literária e, com isso, capaz de ser tomado pelos efeitos de sentido que a alusividade, como fenômeno pertinente às artes em geral, provoca.⁹

Charles Segal, no prefácio ao mesmo livro de Conte, afirma que o estudioso diferencia a linguagem poética da linguagem comum, uma vez que ela opera a sua significação dentro de um código específico de linguagem: “As funções específicas da literatura como um sistema incluem a coerência e a interrelação das obras literárias em meio a um dado contexto. O código e gênero literários ditam a natureza da comunicação tácita entre o poeta e a *audiência*”.¹⁰ Uma vez que a arte alusiva ou intertextual pressupõe o diálogo entre textos, “a tarefa do poeta, como a de qualquer outro escritor, é inventar um leitor”.¹¹

Muito frutífera se mostra a definição que o estudioso italiano oferece da categoria de “leitor-modelo”:

Em minha pesquisa sobre memória poética em geral e, particularmente, sobre alusão, tentei mostrar como o autor pressupõe a competência de seu/ sua próprio(a) Leitor(a)-modelo. Atualmente eu iria ainda mais longe e diria que o autor define a competência do Leitor-modelo, isto é, o autor constrói o público e elabora o texto para que assim aconteça.¹²

Vasconcellos,¹³ quando aborda a questão do leitor, argumenta que entre os dois extremos (o sentido no autor/ sistema do texto e o sentido

inconscientes; as imitações, o poeta pode desejar que escapem ao público; as alusões não produzem o efeito intentado a não ser sobre um leitor que se recorda claramente do texto que é referido”. – *La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sporga e dei terreni per i quali è passata (...) in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono* (cf. Pasquali, *op. cit.*, p. 275).

⁹ Cf. G. B. Conte, *op. cit.*, 1996, p. 10.

¹⁰ Cf. Conte, *op. cit.*, 1996, p. 9: *The specific functions of literature as system include the coherence and interrelation of literary works within a given context. Literary code and genre dictate the nature of the tacit communication between the poet and the audience* (grifo nosso).

¹¹ Cf. Conte, *op. cit.*, 1996, p. 10: *The poet's task, like that of any writer, is to invent a reader.*

¹² Cf. Conte, *op. cit.*, 1996, p. 30: *In my research on poetic memory in general and on allusion in particular, I tried to show how the author presupposes the competence of his (or her) own Model Reader. Today I would go further and say that the author establishes the competence of Model Reader, that is, the author constructs the addressee and motivates the text in order to do so.*

¹³ Cf. Vasconcellos, *op. cit.*, 2011, p. 242-3.

na recepção/ operação interpretativa do leitor) há a possibilidade de um meio-termo, que, entendendo a interpretação como um ato social, define que o sentido produzido pela leitura também deva ser aprovado socialmente, isto é, que o sentido se construa através de leituras persuasivas, que montem um percurso crítico aceito pela comunidade interpretativa.¹⁴

Não é intuito deste artigo aprofundar as discussões sobre a produção de sentido, no entanto, pode-se perceber que, bem como as correntes pós-estruturalistas de análise literária, a teoria intertextual também atribui ao leitor um papel ativo, destacado no processo de criação de sentido, uma vez que ele deve reconhecer as alusões operadas pelo texto/ autor, ancorado em uma comunidade interpretativa, que tende a ser reconhecida como criadora dos mecanismos mesmos de interpretação do texto.¹⁵

2 O leitor nas *Metamorfoses* de Ovídio

A análise que proporemos acerca do papel que desempenha o leitor dentro do poema as *Metamorfoses* de Ovídio¹⁶ pode lançar um novo

¹⁴ Nesse sentido Vasconcellos, ainda que não tenha usado a expressão “comunidade interpretativa”, que encontramos em Fish (cf. Fish, *op. cit.*, p. 15), aproxima-se, na passagem seguinte, do conceito desenvolvido pelo estudioso norte-americano: *Portanto, se não há controle do autor sobre o sentido da obra, no sentido da filologia tradicional, ou, como diria Hinds, do “fundamentalismo filológico”, há a série de condicionantes que se impõem para que determinada leitura seja convincente e prestigiada em determinado meio, e nesse processo uma espécie de poder regulador das estruturas do texto sobre as eventualidades múltiplas da significação se produz* (cf. Vasconcellos, *op. cit.*, 2011, p. 243).

¹⁵ Em estudo mais recente, sobre a epistemologia das Letras Clássicas, I. T. Cardoso aponta o caráter construído do leitor ideal como uma “máscara” usada pelo filólogo que emprega as análises intertextuais. A estudiosa argumenta, além disso, que o tradutor é um leitor privilegiado, pois precisa refazer opções recuperáveis do (ou atribuídas ao) autor, na medida em que são perceptíveis no texto [cf. I. T. Cardoso, “Theatrum mundi”: Philologie und Nachahmung. In: Schwindt (Org.), *op. cit.*, p. 82-111].

¹⁶ Públio Ovídio Nasão (43 a.C - 17/18 d.C). O poeta fornece muitas informações sobre sua vida, especialmente, na elegia IV, 10 dos *Tristes*. Nascido em Sulmona, atual Abruzzo, provinha de família abastada e frequentou, em Roma, as mais famosas escolas de Retórica da época, a saber, a de Aurélio Fusco e Pórcio Lato. Abandonou a carreira política, em que atuou modestamente, e uniu-se ao ciclo literário de Messala Corvino, estabelecendo relações com os maiores poetas romanos do

olhar sobre a dinâmica narrativa do livro I, programático, como se sabe,¹⁷ em relação ao restante dos livros. É interessante entender, antes de entrarmos propriamente nas *Metamorfoses*, que lugar a obra ocupa na carreira literária ovidiana.¹⁸

De acordo com Philip Hardie,¹⁹ os poemas do exílio e particularmente os *Tristia* redirecionam o olhar dos seus leitores para a própria carreira poética de Ovídio.²⁰ Isso faria com que todas as obras que a compõem pareçam partes variadas e multiformes de um único plano, que se inicia com o erotismo elegíaco dos *Amores* – em que o poeta explora o tema, padrão do gênero elegíaco, do amante excluído (*exclusus amator*) implorando inutilmente diante da porta fechada da amada (*paraklausíthyon*) – e termina com os *Tristia*, lamentações desesperadas

Império. Faleceu em Tomos, cidade para onde foi exilado por um decreto do imperador Augusto. Cf. Conte, G. B. *Latin literature. A history*. Translated by J. B. Solodow. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1994a, p. 340.

¹⁷ Sobre o aspecto programático dos primeiros versos das *Metamorfoses*, cf. os comentários de A. Barchiesi, *apud* Ovídio, *Metamorfosi. Volume I (Libri I-II)*. A cura di A. Barchiesi, con un saggio introduttivo di C. Segal. Traduzione di L. Koch. Milano: Lorenzo Valla/Mondadori, 2005, p. 133. Trata-se aqui do comentário do estudioso italiano Alessandro Barchiesi sobre as *Metamorfoses* de Ovídio. A tradução dos versos é de Ludovica Koch.

¹⁸ O poema é referido pelo próprio poeta em obras posteriores que escreveu durante seu banimento. O motivo de seu afastamento da *Vrbs* é ponto controverso entre os teóricos (cf. Conte, *op. cit.*, 1994a, p. 340). No entanto, costuma-se considerar que, de fato, Ovídio fora mandado para Tomos (atual Constanza, na Romênia), cidade situada na região do Ponto Euxino, no auge da realização de sua carreira poética, provavelmente dado o conteúdo erótico das suas obras elegíacas, especialmente a *Arte de amar (Ars Amatoria)*.

¹⁹ Cf. P. Hardie (Org.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 2.

²⁰ Ainda que a poesia do período em que Ovídio esteve fora de Roma, portanto afastado do *core* da produção artística e cultural da época, tenha sido desvalorizada por parte da crítica ovidiana moderna, estudiosos vêm ressaltando que um dos frutos do recente e intenso trabalho sobre ela tem sido a apreciação das suas complexas ligações com as obras anteriores do poeta, bem como com a produção literária greco-romana, cf. Hardie, *op. cit.*, 2002, p. 9; S. K. Myers, The metamorphosis of a poet: recent work on Ovid. *The journal of Roman studies*. Cambridge, vol. LXXXIX, p. 194, 1999.

de um homem injustamente exilado que reivindica, também em vão, o seu retorno.²¹

Tomam lugar de destaque nessa carreira em ascensão e declínio as *Metamorfoses* que, como se sabe, são um poema de considerável extensão (11.995 versos hexâmetros divididos em quinze livros) que remonta à história do mundo e da humanidade (desde a sua criação até o assassinato de César e o prenúncio da idade de Augusto, na qual vivia o poeta), sob o viés das transformações sofridas por personagens mitológicas e históricas.

É de se supor que um projeto de tema tão abrangente como esse fosse encontrar um difícil caminho interpretativo e uma igualmente complexa definição. Muito se produz modernamente a respeito da sua filiação genérica e frequentemente se conclui que a obra nunca foi considerada uma épica tradicional, isto é, aos moldes das épicas homéricas e virgiliana. No entanto, a crítica moderna tem advogado que ela cumpre os principais critérios que caracterizam o *epos* clássico (i.e., um poema longo, escrito em hexâmetros e que trate de material mitológico).²²

Apresentamos brevemente as principais discussões que se propõem quanto ao aspecto programático dos quatro primeiros versos da obra em estudo:

O ânimo impele a falar de formas mudadas em novos
corpos. Deuses, minha empreita (pois vós também a mudastes)
inspirai e desde a origem primeira do universo
até meu tempo o poema ininterrupto desfaí.²³

²¹ Para uma discussão acerca da construção de uma carreira literária ascendente e que teve um declínio em decorrência do exílio, cf. S. Harrison, "Ovid and genre: evolutions of an elegist", In: Hardie, *op. cit.*, 2002, p. 79-94.

²² Sobre a problemática do caráter épico das *Metamorfoses*, cf. especialmente P. Knox, *Ovid's "Metamorphoses" and the traditions of Augustan poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; S. Hinds, *The metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987; S. Myers, *Ovid's causes. Cosmogony and aetiology in the "Metamorphoses"*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

²³ Cf. *Metamorfoses*, I, 1-4: *In noua fert animus mutatas dicere formas/corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illa)/ adspirate meis primaque ab origine mundi/ ad mea perpetuum deducite tempora carmen*.

Já no proêmio, que provavelmente é de fato o mais conciso de toda a literatura latina,²⁴ observamos a complexa relação que se estabelecerá entre leitor, obra e poeta. A primeira transformação que se nota é justamente a da poesia ovidiana em algo novo (e muito se discute em relação a que tipo de novo). Aponta-se que uma poética do inesperado e do diverso²⁵ é característica do poema.

Quando se lê ou ouve o primeiro verso, somos levados pelo vate a interpretá-lo isoladamente: “O ânimo impele ao novo (a coisas novas); falar sobre formas transformadas”, subentendendo-se no sintagma *in noua* uma referência a certo estranhamento (mencionado acima como ponto de partida desse projeto poético).

Ainda que a primeira palavra do segundo verso, *corpora*, desfça a leitura isolada do sintagma (ou seja, só posteriormente entendemos o tema exato do poema: o espírito do vate o impele a falar sobre formas transformadas em “novos corpos”, *noua...corpora*, v. 1-2), o eco daquelas primeiras palavras continua a produzir no leitor a sensação da novidade.

Nesse sentido, em seus comentários ao inusitado proêmio, Barchiesi²⁶ aponta que Ovídio intenta, já no início, introduzir uma estranha e violenta alteração do que era conhecido pelo público, uma reviravolta na carreira literária ovidiana²⁷ e uma busca por originalidade.

De acordo com Conte,²⁸ Ovídio pretende tomar um caminho distinto do de Virgílio para a realização da sua “maior obra” (*maius opus*),²⁹ uma vez que seu antecessor já realizara o grandioso projeto do poema

²⁴ Cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 133.

²⁵ Entre outros, cf. o comentário de A. Barchiesi à tradução de Ludovica Koch, com texto crítico baseado na edição oxoniense de R. J. Tarrant, 2004 (*apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 133-4). Será esse o texto latino das *Metamorfoses* que utilizaremos em nosso estudo.

²⁶ Cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 194.

²⁷ Um ponto essencial que fortalecerá a defesa, sobre a qual discorreremos a seguir, da leitura do pronome *illa* no lugar do *illas* no verso 2 do primeiro livro.

²⁸ Cf. Conte, *op. cit.*, 1994a, p. 300.

²⁹ O poeta se refere às *Metamorfoses* (*Metamorphoseon Libri*) como a sua “maior obra” nos seguintes versos de seus *Tristes* (II, 63-6): *Inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur;/ in non credendos corpora uersa modos:/ inuenies uestri praeconia nominis illic;/ inuenies animi pignora certa mei*. Na tradução de P. Prata: “Examina minha maior obra, até agora inacabada,/ os corpos transformados de modo inacreditável:/ encontrarás ali a apologia de vosso nome,/ encontrarás muitas provas de meu sentimento” (cf. P. Prata, *op. cit.*, p. 191).

épico nacionalista de estilo homérico. Esse outro caminho, aponta o estudioso, residiria na escolha da produção também de uma épica (que o metro hexâmetro e a larga escala do poema confirmariam), mas que tivesse como modelos a *Tèogonia* e o *Catálogo* hesiódicos (épicas gregas de tema similar e mesmo metro), resultando em um poema coletivo que tratasse de uma série de histórias independentes e de cunho mitológico unidas por um tema comum. A obra elegíaca de Calímaco, os *Aítia*,³⁰ e um poema, escrito em hexâmetros (que não chegou até nós) de Nicandro de Cólofon³¹ dedicado ao tema da metamorfose, caro aos alexandrinos, também figurariam entre os modelos da épica ovidiana.³²

Conte conclui, assim, que as *Metamorfoses* se apresentam como uma espécie de galeria dos vários gêneros literários;³³ mas precisamos ressaltar que a mescla dessas variadas tradições e gêneros³⁴ num próêmio

³⁰ Muito pouco se sabe sobre a vida de Calímaco, um dos poetas gregos mais representativos da poesia Alexandrina. Calcula-se que seu estabelecimento na cidade de Alexandria tenha-se dado durante o governo de Ptolomeu II (285-247 a.C.). Destacam-se entre as obras do poeta os *Aítia* (“Causas”), uma série de narrativas etiológicas escritas em metro elegíaco, de que nos sobraram apenas fragmentos. Cf. introdução de C. A. Trypanis à sua edição e tradução da obra (Callimachus. *Aetia, Iambi, Hecale and other fragments*. Edited and translated by C. A. Trypanis. London/New York: Harvard University Press, 1989, p. viii).

³¹ Nicandro de Cólofon foi um poeta, médico e gramático grego que teria vivido no século II a.C. e de quem se tem muito pouca informação, à parte as que são fornecidas em duas obras suas que chegaram até nós (os *Therriaca*, “Sobre os animais selvagens”, e os *Alexipharmaca*, “Os antídotos”, poemas didáticos escritos em hexâmetros, que tratam da descrição de diversos animais peçonhentos e do seu tratamento). De acordo com o *Oxford Classical Dictionary* (S. Hornblower; A. Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 606), sua obra mais conhecida seriam as *Heteroioumena*, “As Metamorfoses”, que teriam servido como modelo para outros poetas alexandrinos que também versaram sobre o mesmo tema.

³² Cf. Conte, *op. cit.*, 1994a, p. 350.

³³ Cf. Conte, *op. cit.*, 1994a, p. 302.

³⁴ Sobre a problematização da presença de diversos gêneros nas *Metamorfoses*, cf. especialmente A. E. Housman, *Emendations in Ovid's "Metamorphoses"*, In: J. Diggle e F. R. D. Goodyear, (Eds.), *The Classical Papers of A. E. Housman*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 1, 1972, p. 162-72. (Publicado pela primeira vez em *TCPHS*, Cambridge, vol. III, 1890, p. 140-53); G. Lafaye, *Les "Métamorphoses" d' Ovide et leurs modèles grecs*. Paris: Alcan, 1904. Discussões mais atuais sobre o tema se encontram em B. Otis, *Ovid as an epic poet*. Cambridge: University Press, 1970; J. B.

tão conciso é um aspecto singular dentro da obra, o qual ainda chama a atenção de seus estudiosos.³⁵

Pode-se entender o estranhamento proposto pelo eco do sintagma *in noua* de (pelo menos) duas maneiras: Ovídio fará uma épica, Ovídio fará uma épica nova. Quanto ao primeiro, sabe-se que, na época em que escreve as *Metamorfoses*, Ovídio era poeta consagrado na Roma augústea pelos seus versos elegíacos. Como já se apontou, pode-se supor que seus leitores esperassem, no segundo verso, um pentâmetro que completasse o dístico. A expectativa da leitura de mais uma elegia, até esse momento, previa o metro dessa obra singular³⁶ e, precisamente no ponto em que se daria a metade de um verso de cinco pés, o poeta nos faz pausar com uma cesura, depois da palavra *coeptis*; mas logo a seguir ele completa, com uma oração intercalada, o seu inesperado... hexâmetro.³⁷ Uma experiência singular de leitura, se, como é provável, o

Solodow, *The world of Ovid's "Metamorphoses"*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988; A. Barchiesi, *Voci e istanze narrative nelle "Metamorfosi" di Ovidio*. MD. Pisa/Roma: Fabrizio Serra, vol. XXIII, p. 55-97, 1989b; P. Hardie, *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*. Cambridge: University Press, 1993.

³⁵ Sobre o próêmio das *Metamorfoses*, cf. especialmente E. J. Kenney, *Ovidius prooemians*. PCPS. Cambridge, p. 46-53, 1976; D. Kovacs, *Ovid, "Metamorphoses" I. 2. CQ*. Cambridge, vol. XXXVII, p. 458-65, 1987; W. S. Anderson, *Form changed: Ovid's "Metamorphoses"*. In: A. J. Boyle, *Roman epic*. London/ New York: Routledge, 1993, p. 108-24; comentário de Barchiesi, *apud Ovidio, op. cit.*, 2005, p. 194.

³⁶ Os gêneros na Antiguidade, desde a *Poética* aristotélica, são classificados de acordo com o metro, vocabulário, tema e modelos literários da obra. Cf. S. Halliwell, *The poetics of Aristotle. Translation and commentary*. London: Duckworth, 1987. Para uma discussão da problemática do gênero na poesia Latina, cf. G. B. Conte, *Genres and readers*. Translated by Glenn W. Most. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994b; *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Translated by Charles Segal. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1996.

³⁷ Cf. como Anderson, *op. cit.*, 1993, p. 109, engenhosamente analisa esses versos: "Assim, enquanto a audiência entusiasmada se prepara para ouvir mais uma elegante performance ovidiana em versos elegíacos, repentinamente ela ouve a conclusão métrica do verso, enfatizada pelas muitas sílabas longas dos espondeus, que transforma a sua expectativa e a forma poética dos versos elegíacos para hexâmetros" (*Thus, as the admiring audience start to sit back to another elegant Ovidian performance in elegiacs, they suddenly hear a metrical conclusion to the line, emphasized by the many long syllables of the spondees, which transforms their expectations and the poetic form from elegiacs into hexameters*).

público romano, pela primeira vez, estivesse se deparando com a possibilidade de apreciar um canto épico do seu mais célebre poeta elegíaco.³⁸

Ainda quanto à leitura que entende a novidade em relação à mudança de gênero (do elegíaco para o épico), ela se confirma por uma questão referente à edição crítica do texto, que confundiu leitores e estudiosos, mas desta vez modernos. Todos os manuscritos, que remontam a fontes não mais antigas do que o quinto ou sexto século de nossa era, trazem a palavra *illas* (“aquelas”) no final do segundo verso, o que ligaria esse demonstrativo ao substantivo *formas* do verso antecedente. Assim, teríamos a oração explicativa: *nam uos mutastis et illas*, “pois vós **as** transformastes”. No entanto, estudiosos como Anderson (1993), Myers (1994) e Barchiesi³⁹ adotam como correta a leitura que Kenney (1976), Tarrant (1982)⁴⁰ e Kovacs (1987)

³⁸ É interessante ressaltar que também no próêmio dos *Amores*, poema que dá início à carreira poética de Ovídio, movimento inverso pode ser observado:

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.*
(Ov., *Am.*, I, 1-4)

Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava
Para cantar, com uma matéria adequada ao metro.
Semelhante era o verso inferior, Cupido riu,
Dizem, e surrupiou um pé.

(Tradução de Lucy Ana de Bem. *Amor e a guerra no livro I d’Os “Amores” de Ovídio*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas: IEL-UNICAMP, 2007, p. 97)

A alusão da palavra *arma* à *Eneida* virgiliana já foi destacada por muitos estudiosos. Interessa-nos, aqui, evidenciar justamente a “brincadeira” do vate elegíaco quanto à forma, ao tom e ao tema próprios do gênero épico considerado mais tradicional: hexâmetros e narração grave de embates bélicos. Sobre tal expectativa de uma épica no começo dos *Amores*, cf. B. Otis, *op. cit.*, p. 13; J. C. McKeown, *Ovid: “Amores” I. Text and prolegomena*. Liverpool: Francis Cairns, 1987; Harrison, *op. cit.*, p. 80; A. M. Keith, “Amores” I.I: Propertius and the Ovidian programme. In: C. Deroux (Org.), *Studies in Latin literature and Roman history VI*. Brussels: Latomus 217, 1992, p. 327-44; L. A. de Bem, *op. cit.*, p. 65-91.

³⁹ Cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005.

⁴⁰ Cf. R. J. Tarrant, Editing Ovid’s “Metamorphoses”: problems and possibilities. *CPh*. Chicago: The University of Chicago Press, vol. LXXVII, p. 342-60, 1982.

propõem:⁴¹ a de um pronome neutro plural *illa* (que subentenderia o substantivo *coepta*) referente ao sintagma *coeptis meis*, isto é, à “empreitada” do vate, sua produção poética (que se supunha elegíaca!), resultando na tradução:

O ânimo impele a falar de formas mudadas em novos corpos. Deuses, *minha empreita* (pois vós também *a* mudastes) inspirai (...)⁴²

Vemos, nessa *lectio difficilior*, ante nossos olhos, o texto, bem como o próprio poeta e sua carreira sofrendo as suas metamorfoses (atribuídas à interferência divina) por meio de uma manobra que evidencia ao leitor os mecanismos mesmos da criação artística, que só é possível quando se pressupõe o conhecimento da tradição. Trata-se, pois, de um processo metalinguístico que, ainda que esteja presente em outros proêmios da literatura latina, em Ovídio parece assumir um caráter ainda mais contestador.

A segunda leitura possível do caráter inovador dessa obra, a da nova épica, é suscitada pelos termos presentes no verso que fecha o proêmio: *perpetuum carmen* e *deducite* (“poema ininterrupto”, “desfiai”, v. 4) são expressões que nos colocam também diante de um problema de ordem metalinguística, que (in)define a poética presente nas *Metamorfoses*.

Amiúde se reconhece na expressão *perpetuum carmen* do proêmio ovidiano a alusão a *en aeisma diēnekes*, “um poema contínuo”, expressão

⁴¹ De acordo com Kovacs (*op. cit.*, p. 458), essa leitura foi pela primeira vez recomendada por P. Lejay (*Morceaux choisis des “Métamorphoses” d’Ovide*. Paris: Hachette, 1894) e defendida por Kenney em 1976. Anderson (*Ovidii Nasonis “Metamorphoses”*. Leipzig: Teubner, 1982) aponta o *illa* como uma conjectura de Lejay, mas Tarrant (*op. cit.*, 1982, p. 350-1) afirma que, embora todos os manuscritos tragam a forma *illas* para o segundo verso, o *illa* não é uma conjectura moderna e sim uma variante medieval que aparece nos manuscritos *e* e *U*³. De acordo com Barchiesi (*apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 138), o termo passa a configurar edições mais modernas das *Metamorfoses* a partir de 1993.

⁴² *Metamorfoses* I, 1-3: *In noua fert animus mutatas dicere formas/ Corpora: di, coeptis (nam uos mutastis et illa)/ Adspirate meis (...)*.

presente nos primeiros versos dos *Aítia* de Calímaco (*Ait. Fr. 1, 3*).⁴³ No entanto, no modelo grego a expressão se insere na *recusatio* do vate elegíaco a compor uma obra épica tradicional, isto é, uma narrativa longa e contínua cujo tema verse sobre a vida de grandes reis ou heróis (v. 3, 5). No lugar desse tipo homérico de narrativa, Calímaco intenta desfiar um conto breve (v. 5) e justifica sua escolha literária, em verso mais adiante, concluindo que poemas são mais doces quando são menores (*aēdonides d'ōde melikhroterai*, v. 16). Portanto, a expressão “poema contínuo” associa-se à épica considerada elevada, escrita em hexâmetros, tradicionalmente associada a Homero e Virgílio.

Por outro lado, o imperativo *deducite* (do verbo *deduco*, cujo particípio é *deductum*)⁴⁴ parece aludir ao tipo de poema que compusera Virgílio, na sexta das suas églogas. Um poema de efeito singelo,⁴⁵ sem pretensões épicas, uma vez que o próprio deus Cíntio, isto é, Apolo,

⁴³ Segue o proêmio da obra junto à tradução inglesa de C. A. Trypanis (1989):

*Oid'hoti, moi Telkhinēs epitruzousin aoidē,
nēides hoi Mousēs ouk egenonto philoi,
heineken ouk en aeisma diēnekes ē basitē
..... as en pollais ēnusa khiliasin
ē.....ous hērōas, epos d'epi tutthon elissō
pais hate, tōn d'eteōn ē dekas ouk oligē.*
(Cal., *Ait. Fr. 1, 1-6*)

(I know that) the Telchines, who are ignorant and no friends of the Muse, grumble at my poetry, because I did not accomplish one continuous poem of many thousands of lines on... kings or... heroes, but like a child I roll forth a short tale, though the decades of my years are not few.

“(Eu sei que) os Telquines, que são ignorantes e não são amigos da Musa, reclamam da minha poesia porque eu não criei um poema contínuo de muitos mil versos sobre reis ou heróis, mas, como uma criança, desenrolei um pequeno conto, ainda que as décadas dos meus anos não sejam poucas”.

⁴⁴ No sentido 4 do *Oxford Latin dictionary* [P. G. W. Glare (Org.), *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982], encontramos a definição: *To draw out (a thread in spinning), spin* com o sentido figurado de *to compose (literary work)*. No entanto, o dicionário também apresenta o sentido 6, *to cause to move down (from), pull or draw down. To press or weigh down*, com o particípio adjetivado *deductus, a, um*, significando o tipo de poesia “menos elevada”. Cf., sentido 3, *(of style) fine-spun*.

⁴⁵ Cf., por exemplo, P. Knox (*op. cit.*), que propõe ser a sexta bucólica de Virgílio, a canção de Sileno, a matriz compositória de todo o poema das *Metamorfoses*. Outros estudos associam o *deducite* ovidiano ao *deductum carmen* virgiliano, cf. Myers, *op. cit.*, 1999, p. 192-3; Hinds, *op. cit.*, 1987, p. 132.

puxando a orelha do poeta, o dissuadiu de praticar a poesia mais elevada.⁴⁶ Dessa forma, é o texto ovidiano que convida à seguinte digressão, i.e. a nos lembrarmos do uso metapoético do verbo na recente obra virgiliana.⁴⁷

Enfim, voltando ao contexto das *Metamorfoses*, as alusões à metapoesia de Calímaco e a Virgílio, uma vez reconhecidas pelos leitores dos primeiros versos ovidianos, confundem quanto a que tipo de poesia Ovídio pretende compor. Estaria o vate, com a união de gêneros literários distintos (prenunciados por *deducite* e *perpetuum carmen*), propondo-se a escrever, em relação a Homero e Virgílio, um novo tipo de épica, mas que abordasse um tema e forma mais caros à tradição alexandrina, mais consoantes, assim, com os ideais “estéticos” de Calímaco e, através dele, de Hesíodo?

Vemos que o leitor é assim convocado a refletir sobre a composição e sobre a própria tradição literária que antecede o poema, imprimindo-lhe sentido. É notório que a tematização do próprio fazer poético não é rara na poesia latina.⁴⁸ No entanto, aqui, ela nos estimula a acreditar

⁴⁶ Cf. toda a passagem em Virg., *Ec.* v. 1-5. Note-se que também se vê no verso ovidiano o mesmo *uerbum dicendi* empregado por Virgílio, *dicere*.

⁴⁷ O verso está assim em Virgílio: *Pastorem, Tityre, pingues/ pascere oportet oues, deductum dicere carmen* – “Grei viçosa, Títiro, é bem que pasças, que harmonia deduzas têmue” (cf. Virgílio. *Bucólicas*. Tradução e notas Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de trabalho “Odorico Mendes”. Cotia/ Campinas: Ateliê Editorial/ Ed. da UNICAMP, 2008, p. 120-1). Para uma análise minuciosa da tradução de Odorico Mendes à passagem, cf. anotações de J. M. do Carmo à sexta égloga, na mesma edição de que citamos o verso, p. 129-30. Cabe comentarmos mais um aspecto da tradução de Odorico. O tradutor maranhense parece notar a importância dessas três palavras para o aspecto programático dessa égloga e traduz o verbo *dicere* não como “dizer”, “falar sobre”, mas como “deduzir”, que também em português possui tanto o sentido de “reunir, juntar, coligar”, quanto o de “diminuir, subtrair”, conservando, com o uso desse verbo, não só a ideia que o particípio adjetivado *deductum* pode conter em latim de “reduzido, menor, têmue”, mas também um eco com o verso virgiliano original. Além disso, o tradutor mantém quase exatamente a mesma ordem das palavras do verso latino (em Virgílio, adjetivo-verbo-substantivo; em Odorico, substantivo-verbo-adjetivo), estranha em português, clara alusão à construção latina do original!

⁴⁸ No artigo em que discute os fundamentos e as características do *epos* latino, Barchiesi [In: Cavallo, G.; Fedeli, P.; Giardina, A. (Org.), *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Roma: Salerno, 1989a] chama a atenção para o fato de que havia uma tendência presente na épica de estilo alexandrino para o comentário ou a referência à própria composição poética. Ainda que em Virgílio – e também em Homero – a tematização

que a consideração da inegável presença do elemento *metadieético* (uma face da “autoconsciência” literária ovidiana) possa auxiliar também na consideração da composição poética de uma obra tão singular e instigante quanto as *Metamorfoses*.

Stephen Hinds,⁴⁹ no livro que contrasta a narrativa do mito do rapto de Perséfone (*Met.*, V, 341-661) e seu correlato nos *Fastos* (IV, 417-620),⁵⁰ levanta o mesmo problema: “Como podem as *Metamorfoses* aspirar à *grande tradição épica do ‘perpetuum carmen’*, se elas também pretendem se alinhar ao oposto, *antiépico, ‘deductum carmen’*? De que maneira deve ser classificado um poema fundado sobre tal paradoxo genérico?”⁵¹

Evidenciando a tendência da crítica ovidiana de não se levar a tematização da narração, i.e., a *metadieese* em consideração para uma

apareça, é certo que na épica alexandrina ela é mais evidenciada. O estudioso italiano aponta que Ênio, em seus *Anais*, cedeu um espaço inaudito (e, de acordo com ele, que não se teria repetido) para a autoconsciência e para a discussão de poesia (*op. cit.*, 1989a, p. 128). No entanto, frequentemente encontramos afirmações em relação à poesia do sulmonense que destacam o fato de que seus textos, que convivem sistematicamente com a autorreferência, mostram-se extremamente “conscientes” de seus mecanismos poéticos. Hardie assim caracteriza as *Metamorfoses*: “O poema fictício mais autoconsciente” (*the most self-consciously fictive poem*) “Introduction”. In: Hardie, *op. cit.*, 2002, p. 1. Em outro momento, afirma que “os textos de Ovídio são, de forma incomum, autoconscientes do seu *status* de livros que circularão e serão lidos” (*Ovid’s texts are unusually self-conscious of their status as books to be circulated and read*), “Ovid and early imperial literature”. In: Hardie, *op. cit.*, 2002, p. 36. Hinds, já no título de seu estudo, também destaca o adjetivo: “A *Metamorfose de Perséfone: Ovídio e a Musa autoconsciente*” (*The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious Muse*).

⁴⁹ Cf. Hinds, *op. cit.*, 1987, p. 132.

⁵⁰ A disputa poética entre as musas e as piérides no quinto livro das *Metamorfoses*, em que temos a narração do mito do rapto da filha de Ceres por Hades, tem sido há muito vista como uma passagem programática de extrema importância para a questão da autoconsciência literária ovidiana. Cf., por exemplo, R. Heinze [Heinze, R. *Ovids elegische Erzählung. Berichte...der Sächsischen Akad. Der Wiss., Phil. Hist. Klasse.* Leipzig, vol. LXXI, n. 7, p. 338-403, 1919, reeditado em R. Heinze, *Vom Geist des Römertums* (1960)] e, mais recentemente, S. Hinds (*op. cit.*, 1987). Também tratamos dessa passagem no terceiro capítulo de nossa dissertação de mestrado (M. M. P. Silva, *Artesque locumque. Espaços da narrativa no Livro V das “Metamorfoses” de Ovídio*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas: IEL-Unicamp, 2008).

⁵¹ *How can the Metamorphoses aspire to the grand epic tradition of the perpetuum carmen, if it also seeks to align itself with the opposing, unepic deductum carmen? In what way is a poem founded on such a generic paradox to be classified?*

análise estrutural, Barchiesi afirma que poderia ser proveitoso tratá-la como característica fundamental das *Metamorfoses*.⁵²

Interessa-nos o fato de que, de acordo com Barchiesi,⁵³ é o leitor que terá que resolver a questão genérica envolvendo a obra: “Diz respeito ao leitor extrair os desenvolvimentos desta contradição fundamental: será possível combinar *unidade e sutileza, continuidade e qualidade, plenitude épica e leveza elegíaca?* (grifos nossos)”.⁵⁴

Aspectos como os analisados acima, envolvidos na *metadiegesis* ovidiana, têm recebido grande atenção por parte dos estudiosos. No entanto, o papel que desempenha o leitor, como se vê, implícito a qualquer leitura intertextual, não tem sido tratado de um modo mais sistemático.⁵⁵

A polêmica questão do gênero épico nas *Metamorfoses* envolve, como vimos, uma complexa discussão metapoética. Evidenciamos que, para aceitar o tipo de leitura metapoética atualmente proposta nos estudos intertextuais, é necessário contar, a princípio, com um leitor douto.

⁵² “Pode ser proveitoso (e eu proponho fazê-lo em outro contexto) adotar uma análise interessada no ato de narrar, na *metadiegesis* como sendo fundamental às *Metamorfoses*” [*It might be profitable (and I propose to do so in another context) to undertake a comprehensive treatment of the act of narrating, of metadiegesis as fundamental to the “Metamorphoses”.*] – Barchiesi, *Speaking volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. Edited and translated by M. Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001, p. 49. O artigo a que Barchiesi se refere nesse trecho reitera a relevância da questão para as pesquisas ovidianas atuais. Ao discorrer sobre a técnica narrativa empregada por Ovídio na obra em questão, ele argumenta que o ato de contar histórias (*story-telling*) é tão central à obra quanto as próprias histórias que estão sendo narradas [Narrative technique and narratology in the “Metamorphoses”. In: Hardie, *op. cit.*, 2002, p. 181]. Cf. também, sobre a audiência construída dentro das *Metamorfoses*, S. Wheeler, *A Discourse of wonders, audience and performance in Ovid’s “Metamorphoses”*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. Precisamente sobre a *metadiegesis* nas *Metamorfoses* há o estudo de A. D. Nikopoulos, *Ovidius polytropos. Metanarrative in Ovid’s “Metamorphoses”*. New York: Olms, 2004.

⁵³ Cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 144.

⁵⁴ *Tocca al lettore trarre degli sviluppi da questa contraddizione fondamentale: sarà possibile combinare unità e sottigliezza, continuità e qualità, pienezza epica e leggerezza elegiaca?*

⁵⁵ Cf. artigo de B. Gibson que trata do leitor na elegia II dos *Tristes*, Ovid on reading: reading Ovid. Reception in Ovid “Tristia” II. *The journal of Roman studies*. Cambridge, vol. LXXXIX, 1999, p. 19-37.

3 O leitor no livro I: *Doctus* ou *discipulus*?

Kenney⁵⁶ evidencia o caráter do leitor que pretendemos desenvolver mais centralmente na presente análise. No mesmo artigo citado anteriormente, o estudioso faz intrigante observação acerca da obra, do poeta e de seu público:

As *Metamorfoses* foram a obra-prima de Ovídio. Foi nesse trabalho que ele apostou a sua reputação póstuma. No epílogo do poema (15.871-9) ele é mais expansivo, mas não mais explícito. O poeta douto (*doctus poeta*) tem o direito de exigir um leitor douto (*doctus lector*).⁵⁷

Para reconhecer as alusões aos códigos genéricos acima mencionadas, de fato, Ovídio precisaria efetivamente (bem como todos os autores praticantes da arte alusiva em geral) contar com um leitor douto (*doctus*), cultivado no repertório da tradição poética implicitamente evocado. Interessante é que em seguida, como veremos, o vate ovidiano explicitará sua função mais didática, de modo a caracterizar, ao menos em parte, seu leitor como discípulo.⁵⁸

Segue ao próêmio a narrativa da formação do mundo: descrição do Caos inicial (v. 5-20), explicação da separação de seus elementos (v. 21-31), formação da geografia terrestre (v. 32-71), criação dos seres vivos (v. 72-75) e, por fim, o surgimento do homem (v. 76-88). Essa

⁵⁶ Cf. Kenney, *op. cit.*, p. 271.

⁵⁷ The “*Metamorphoses*” was Ovid’s *chef-d’oeuvre*; this was the work on which he staked his posthumous reputation. In the coda to the poem (15.871-9) he is more expansive but not more explicit. The *doctus poeta* has the right to expect a *doctus lector*.

⁵⁸ A poesia conhecida como didática ou dicascálica em Roma manteve muitas características em comum com as obras dos filósofos pré-socráticos e do período alexandrino que fundaram e estenderam essa tradição. Destacam-se entre seus autores gregos mais célebres Hesíodo, Xenófanes, Parmênides e Empédocles, e no período alexandrino, Arato e o já referido Nicandro de Cólono. A poesia didática, como a épica, é escrita em hexâmetros, mas tem como características a presença de uma voz narrativa de certo modo comprometida com a divulgação de determinado tipo de conhecimento e a existência de um destinatário a quem a mensagem didática é voltada. A poesia didática em Roma compartilha com o gosto helenístico da produção de uma poesia dita mais refinada em relação à épica homérica e em que se destaque o alto grau de estilização da escrita, aspectos esses que são destacados também em relação à poesia das *Metamorfoses* (Cf. P. Toohey, *Epic lessons. An introduction to the ancient didactic poetry*. London/ New York: Routledge, 1996, p. 21).

versão cosmogônica das *Metamorfoses*⁵⁹ apresenta diversas afinidades com a poesia do gênero didático,⁶⁰ mas o vate, aparentemente, não se coloca como, digamos, um *magister* autoritário.

Em seus comentários à tradução de Ludovica Koch do primeiro livro da obra, Barchiesi por várias vezes ressalta a insistência ovidiana em delegar ao leitor a responsabilidade por algumas escolhas particularmente importantes ao longo desses primeiros versos.⁶¹ Além disso, o estudioso constata que Ovídio, para contar a formação do mundo, não usa um vocabulário totalmente correspondente à épica didática de Lucrécio (*De rerum natura*, V),⁶² nem utiliza o léxico correspondente a uma versão mais puramente mitológica (oferecida pelos *Aítia* e outras diversas obras da tradição alexandrina que também versam sobre o tema da metamorfose).⁶³

No entanto, pode ser considerado consenso entre os estudiosos da poesia didática o fato de que há três aspectos fundamentais para a sua constituição: 1. o *magister*, a voz poética responsável pela transmissão do conhecimento; 2. o *discipulus*, o receptor dessa mensagem e 3. o próprio conteúdo que se está ensinando. M. Trevizam assim analisa o processo de significação envolvendo a poesia didascálica:⁶⁴

o mecanismo de significação posto em movimento pela dinâmica dessa categoria textual [a poesia didática] requer que a situação receptiva engendrada corresponda a algo como a escuta de um mestre por seu(s) discípulo(s), de modo que, necessariamente, aquele de quem partem os “ensinamentos” seja sempre único.

⁵⁹ Como se sabe, Ovídio narra em outras duas obras o mito da criação do mundo, na *Arte de amar*, II, v. 467-88, e nos *Fastos*, I, v. 93-124.

⁶⁰ Sobre as afinidades entre os gêneros didático e épico, cf. especialmente A. Schiesaro, *Ovid and the professional discourse of scholarship, religion, rhetoric*. In: Hardie, *op. cit.*, 2002, p. 62-75; Barchiesi, *op. cit.*, 1989a; M. Gale, *Virgil on the nature of things. The “Georgics”, Lucretius and the didactic tradition*. Cambridge: University Press, 2000.

⁶¹ Cf. Barchiesi, *apud* Ovídio, *op. cit.*, 2005, p. 133-166.

⁶² Lucrécio foi um dos representantes mais significativos da produção épica didática em Roma. Seu poema, intitulado “Sobre a natureza das coisas” (*De rerum natura*), pretende desenvolver em língua latina a filosofia de Epicuro, que nos é apresentado por Lucrécio como o herói responsável pela libertação do gênero humano, uma vez que sua filosofia pretende entender a origem e a causa das coisas à revelia da explicação religiosa (*religio*) ou supersticiosa (*superstitio*). Cf. Trevizam, *op. cit.*, p. 21.

⁶³ Cf. Barchiesi, *apud* Ovídio, *op. cit.*, 2005, p. 145.

⁶⁴ Cf. Trevizam, *op. cit.*, p. 20.

Para além do fato de que nas *Metamorfoses* diversas são as vozes narrativas e os narradores internos, o próprio conteúdo exposto por vezes é contestado pelo vate; que chega a unir, num mesmo episódio, tradições literárias incompatíveis entre si. Como ensinar se se contesta o próprio conteúdo ensinado? Estaria Ovídio testando a memória literária de seus leitores? Testando a confiabilidade narrativa de seus versos? De todos os versos?

Por exemplo, voltando à cosmogonia, o vate nos diz que “um deus e/ou uma melhor natureza” (*hanc deus et melior natura*, v. 21)⁶⁵ põe um fim à desarmonia identificada com o Caos, juntando num mesmo sujeito (o que se vê inclusive pelo uso do verbo no singular, *diremit*, v. 21) duas versões cosmogônicas distintas.

Além de indeterminar que deus teria sido essa força motriz da criação (“quem fosse entre os deuses”, *quisquis fuit ille deorum*, v. 32) – uma das inovações presentes nessa versão do mito –,⁶⁶ o vate constrói sua narrativa, como veremos a seguir, situando-a entre o didático e o mitológico. Com isso, é ao leitor que cabe a escolha de uma das duas explicações, ou de ambas, ou de nenhuma. Nesta última hipótese, teríamos uma interpretação que entende a narrativa mitológica como fictícia e outras passagens do poema, em que o vate problematiza o caráter fictício da poesia, poderiam confirmá-la.⁶⁷

Temos, assim, desde a primeira narrativa, um ambiente de experimentação poética, onde o leitor é responsável não somente por reconhecer a que tradições filosóficas e literárias o vate se remete (aspecto similar ao já visto no proêmio), mas também por optar, entre duas linhas narrativas contraditórias, pela que melhor se encaixa no contexto das histórias, cujo *Leitmotiv* são as transformações.

Observemos como essa possibilidade se constrói ao leitor na seguinte passagem:

⁶⁵ Entendemos que *et* (que gerou nossa conjunção aditiva “e”) tem na passagem o sentido alternativo previsto no *Oxford Latin dictionary* (cf. Glare, *op. cit.*), 13: *Linking alternative possibilities only one of which can obtain at any given moment*. Or. De toda maneira, Barchiesi diz que *Del resto, il rapporto fra a “deus et melior natura” può essere visto sia come distinzione che come endiadi* (cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 155).

⁶⁶ Cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 145-50.

⁶⁷ Este aspecto, que mereceria uma atenção mais detalhada, será abordado brevemente mais adiante neste estudo.

Animal mais nobre, mais capaz de altos pensamentos
 e que os outros pudesse dominar, faltava até agora.
 Nasceu o homem, *seja se o artífice das coisas, origem
 dum mundo melhor, o tenha feito de um germe divino,
 seja se a fresca terra, recém tirada do alto éter,
 ainda em si conservasse germes relativos ao céu,*
 que, mesclada às águas pluviais, o filho de Jápeto
 emoldou à imagem dos deuses governantes de tudo.
 E enquanto outros animais contemplam inclinados p'ra terra,
 aos homens ele deu altivo rosto e ordenou que o céu
 fitassem e erguessem, eretos, a face p'ras estrelas.⁶⁸

Barchiesi⁶⁹ apresenta uma análise muito interessante da manobra do vate nesses versos. A princípio, o leitor parece estar diante da escolha (bem caracterizada pela repetição da conjunção disjuntiva *siue... siue*, v. 78 e 80), em relação à causa do surgimento do homem, entre, de um lado, uma origem divina (v. 78-9, grifados em negrito) e, de outro, uma origem materialística, isto é, relativa à doutrina lucreciana (*De rerum natura*, V, v. 416ss.) que identifica, na matéria e em seu movimento, a realidade fundamental do universo (v. 80-81). No entanto, ao se desenrolar a segunda hipótese, temos a intervenção de Prometeu, o filho de Jápeto: é ele quem molda a terra com a água pluvial e esculpe o homem (v. 82-83)! A escolha deve se dar, portanto, entre a explicação divina e a explicação mítica da criação; sendo que a última, em coerência com o cosmo mitológico da obra ovidiana, parece mais conveniente e, por isso, recebe o aval por parte do vate.⁷⁰

A passagem ainda destaca a figura do artista, *opifex* (“o artífice das coisas”, v. 79), e da própria criação artística (*finxit in effigiem... deorum*, “emoldou à imagem dos deuses”, v. 83), aspectos esses também observados por Barchiesi.⁷¹ Curiosamente, o estudioso não comenta

⁶⁸ *Met.*, I, 76-86: *Sanctius his animal mentisque capacius altae/ deerat adhuc et quod dominari in cetera posset./ natus homo est, siue hunc diuino semine fecit/ ille opifex rerum, mundi melioris origo,/ siue recens tellus seductaque nuper ab alto/ aethere cognati retinebat semina caeli,/ quam satus Iapeto mixtam pluuiatibus undis/ finxit in effigiem moderantum cuncta deorum./ pronaque cum spectent animalia cetera terram,/ os homini sublime dedit caelumque uidere/ iussit et erectos ad sidera tollere uultus.*

⁶⁹ Cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 162.

⁷⁰ A primeira ocupando dois versos da passagem e a segunda sete! Cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 162.

⁷¹ Cf. Barchiesi, *apud* Ovidio, *op. cit.*, 2005, p. 162.

mais detidamente o uso da locução alternativa *siue... siue ...* (“seja... seja...”, v. 78-80), que nos parece tão importante, uma vez que as partículas evidenciam esse momento de escolha por parte do leitor. Mais enfático do que o *et* (com sentido de “ou”, v. 21), anteriormente analisado, o vate explicita nessa passagem, com o uso da partícula alternativa repetida, o papel de destaque que é dado ao leitor da obra de arte poética.

Nesse momento, o leitor se vê, ao término da narração do mito da criação do homem, em meio a uma alusão circular, o que, na terminologia intertextual, chama-se de *Ringkomposition*.⁷²

(...) *Informe* e desordenada massa,
nada mais que um peso *sem arte* e amontoado em que
ficavam os germes discordes das coisas mal conexas.⁷³

e

Assim, a terra que há pouco fora *informe* e *sem imagem*
vestiu, alterada, as ignotas figuras dos homens.⁷⁴

A mesma terra, que antes era sem forma, desordenada e híbrida vira “material” para a criação do homem, criação esta de cunho mitológico, uma vez que é o filho do titã Jápeto, Prometeu, quem a molda e, dela, origina a raça humana. Assim, as duas primeiras hipóteses apresentadas pelo vate (a se lembrar: a de um surgimento materialístico, provindo das sementes divinas contidas na terra, e a outra divina, mas que indefinia qual deus teria sido responsável pela criação do homem) são sumariamente descartadas por essa versão mitológica, que pressupõe a ação de Prometeu, e não merecem maior atenção por parte do vate. Faz mais sentido, dentro da temática das *Metamorfoses*, considerarmos que a criação do homem também tenha sido, por sua vez, fruto de uma transformação.

Portanto, ainda que possibilidades interpretativas se coloquem ao longo do poema, parece-nos que o leitor não está tão livre. Não se, ao menos, ele pretende reconhecer certa coerência na obra. A repetição

⁷² Cf. M. Douglas, *Thinking circles. An essay on ring composition*. New Haven/London: Yale University Press, 2007.

⁷³ *Met.*, I, 7-9: (...) **Rudis** indigestaque moles/ nec quidquam nisi pondus **iners** congestaque eodem/ non bene iunctarum discordia semina rerum.

⁷⁴ *Met.*, I, 87-8: Sic modo quae fuerat **rudis** et **sine imagine** tellus/ induit ignotas hominum conuersa figuras.

enfática que a *Ringkomposition* propicia tem, portanto, a função de direcioná-lo: tal direcionamento persuasivo é precisamente o que alguns estudiosos destacam quando se referem ao uso que faz o vate da arte retórica na construção e valorização da sua poesia.⁷⁵

No item anterior, evidenciamos o quanto um leitor douto, conhecedor, por exemplo, da tradição poética calimaquiiana e virgiliana, é pressuposto em estudos que discutem, baseados na metodologia intertextual, o tipo de épica que se apresenta nas *Metamorfoses* e o sentido de seu proêmio.

Nesta seção, que prossegue a leitura dos versos introduzidos pelo referido proêmio, observou-se que também vai-se requerer do leitor o conhecimento de tradições filosóficas e de fontes mitológicas, mas passo a passo o douto leitor ovidiano é constituído como um discípulo a quem, de um lado, Ovídio não nega a riqueza da *uariatio* nas etiologias, mas a quem, de outro, se oferece a autoridade da versão poeticamente proposta por seu *magister*.

Quanto mais douto o leitor ovidiano, mais preparado estará para reconhecer as estratégias de seu poeta, e, portanto, mais consciente estará do prazer de participar do jogo ficcional. Reconhecer o leitor pressuposto permite também ao público moderno desfrutar mais amplamente dessa estratégia ainda discreta no primeiro livro das *Metamorfoses*.

3.1 A evocação direta do leitor

Da criação do mundo, o vate parte para a descrição das quatro eras em que viveu a raça humana (v. 89-150), e é na idade de ferro que ela se torna vil e desprezível a ponto de justificar seu extermínio “De imediato irrompeu, nessa idade de índole pior/ todo o crime. Fugiram o pudor, a verdade e a boa-fé” (*protinus inrupit uenae peioris in aeuum/ omne nefas; fugere pudor uerumque fidesque*, v. 128-129); “vive-se do saque” (*uiuitur ex rapto*, v. 144); “Jaz vencida a piedade e das terras banhadas de sangue/ a virgem Astreia é a última dos deuses a sair” (*uicta iacet pietas, et uirgo caede madentes/ ultima caelestum terras Astraea reliquit*, v. 149-150).

Nesse momento, sente-se uma pausa narrativa, e o vate faz uma comparação entre a situação na terra e a situação no céu, que também não é seguro, uma vez que a raça dos Gigantes atentara contra o reino de Júpiter... A passagem soa como uma conversa entre o vate e o leitor, a quem, no verso 162, aquele chega mesmo, segundo propomos, a se referir:

⁷⁵ Cf. A. Schiesaro, *op. cit.*, p. 62-75.

Não que fosse mais seguro do que a terra o alto éter,
dizem que alçar ao reino celeste queriam os Gigantes,
e empilharam às altas estrelas montes amealhados.
Então o pai poderoso fendeu o Olimpo enviando
um raio e arrancou o Pélio do Ossa subjugado.
Esmagados pela massa, jaziam os hórridos corpos,
quando a Terra, encoberta por muito sangue dos filhos,
se umedeceu, dizem, e reanimou o líquido quente.
E, p'ra que alguma lembrança da sua estirpe restasse,
lançou-o na face dos homens. E também essa raça,
desdenhosa dos deuses, cruel, e ávida de matança,
e violenta fora. **Saberias nascidos de sangue.**⁷⁶

É verdade que o uso da segunda pessoa do singular do verbo latino (conforme *scires*, v. 162) tanto pode ser compreendido como uma indeterminação (“saber-se-ia”, “conhecer-se-ia”), quanto como uma referência ao interlocutor (“tu saberias”); esta, inclusive, muito presente na épica didática latina, mas aparentemente menos usual nas épicas de estilo homérico.⁷⁷ À nossa leitura em busca do leitor ovidiano, interessará reforçar o segundo aspecto, que, no texto latino é, em geral, menos evidente.

Ludovica Koch (*apud* Ovidio, 2005, p. 21) traduz a passagem entendendo-a de acordo com o primeiro sentido acima apresentado: “Anche quella, tuttavia, disprezzava i Celesti, era feroce, assetata di massacrì oltre ogni altra e violenta: erano figli del sangue, si capiva”. Frank J. Miller,⁷⁸ por outro lado, adota o mesmo sentido que propusemos em nossa tradução: “But this new stock, too, proved contemptuous of the gods, very greedy for slaughter, and passionate. *You might know that they were sons of blood*”.

Mais um aspecto nos parece reforçar a leitura de *scires* como referência direta ao leitor. Na passagem em apreço, observa-se o uso

⁷⁶ *Met.*, I, 151-62: *Neue foret terris securior arduus aether;/ adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas/ altaque congestos struxisse ad sidera montes./ tum pater omnipotens misso perfregit Olympum/ fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae./ obruta mole sua cum corpora dira iacerent,/ perfusam multo natorum sanguine Terram/ immaduisse ferunt calidumque animasse cruorem/ et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,/ in faciem uertisse hominum. sed et illa propago/ contemptrix superum saeuaeque auuidissima caedis/ et uiolenta fuit; scires e sanguine natos.*

⁷⁷ Cf. Trevizam, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁸ *Apud* Ovid. *Metamorphoses*. Edited by F. J. Miller. London/ New York: Harvard University Press, 1944, p. 13.

de *ferunt* (“dizem”, v. 152 e v. 158), que traça um contraste entre os verbos na terceira pessoa do plural e na segunda do singular. A presença desses dois tipos diferentes de indeterminação na mesma passagem corrobora a nossa hipótese de que *scires* tenha, com efeito, se referido ao interlocutor do poema, isto é, o leitor ovidiano.

Além disso, o aspecto de glosa, presente num comentário como “dizem” (*ferunt*), nos parece evidente. Não é, alegadamente, o vate que narra (ainda que de fato ele vá resumir a narrativa), no entanto, há a menção de que se trata de uma história conhecida, a da Gigantomaquia. Mais uma vez, o leitor ovidiano aqui precisa reconhecer, ter em mente, os textos gregos e latinos aludidos.

Ao se remeter, por meio de tal preterição, a certa memória literária e, ademais, inserindo o comentário *scires e sanguine natos*, o vate pode contar com a anuência do leitor à alusão despertada por *ferunt*. Além disso, aquele faz com que este definitivamente concorde com a história da maneira como a narra, quando justifica que a raça humana, descrita anteriormente como violenta, assim é porque o sangue dos Gigantes (mortos na batalha contra os deuses) foi-lhe imprimido na face pela Terra, sua mãe, que não os queria ver de todo extintos!

Uma história, assim, se liga a outra e justifica a sua existência, num processo que evidencia o leitor e a narrativa, mediante o comentário do vate. Além disso, se lidas separadamente, as narrativas não causam o efeito de continuidade previsto pelo próêmio.

Podemos observar mais exemplos do tênue fio unindo as histórias através dos comentários metapoéticos do vate. Continuando o episódio da condenação da raça humana ao extermínio, encontramos mais duas passagens em que se evidencia o leitor, bem como uma em que se destaca o próprio vate.

Ao descrever o local onde os deuses se reuniram para o concílio decisório, ele faz um comentário acerca da “liberdade”, ou da falta dela, no tocante à elaboração de determinadas comparações:

Esse é o lugar que, se fosse dada às palavras audácia,
eu não temeria chamar Palatino do alto céu.⁷⁹

O uso do sintagma *haud timeam* (“eu não temeria”, v. 176), evidenciando com o verbo em primeira pessoa o vate, nos parece ressaltar

⁷⁹ *Met.*, I, 175-6: *Hic locus est quem, si uerbis audacia detur, / haud timeam magni dixisse Palatia caeli.*

essa impressão de constante retomada da conversa com o leitor que, quase um cúmplice, participaria do processo de criação da obra de arte.

Não é apenas quando o vate narra que notamos a presença do leitor. A próxima passagem também parece evidenciar o que vimos notando:

Caiu uma casa, mas não só uma casa extinguir-se devia. Por onde corre a terra, reina a atroz Erínia.
Jurada ao crime *pensarias*.⁸⁰

Júpiter é o narrador interno dessa passagem. Ele conta o seu encontro com o árcade rei Licáon, cujo comportamento ímpio o leva a determinar o extermínio da raça humana (sua fala ocupa os versos 182-198 e 209-243). Reunido o concílio dos deuses antes referido, Júpiter utiliza a segunda pessoa do singular sem explicitar o sujeito (*putes*, v. 242). Não nos parece impertinente, também nesse caso, entendê-la, como vimos fazendo, como uma evocação do leitor, uma vez que o deus fala a um conjunto de divindades, e usa *putes*, no singular, para indeterminar quem pensaria, quem julgaria a raça humana digna da destruição. Mais uma vez o leitor é incorporado à narrativa com a intenção de torná-la como que uma decisão comum tomada por ele e o narrador.

Uma evocação especial, no entanto, nos chama a atenção. Terminada a primeira parte da fala de Júpiter (v. 198), o vate retoma a voz e descreve o burburinho que se instaurou entre os participantes da reunião quando souberam da crueldade de Licáon:

Gemeram todos e, c'os ânimos ardentes, clamaram pelo que a tal ousou. Quando a ímpia frota se abrasou para extinguir o nome romano co' o sangue cesário, assim a raça humana se alarmou com tanto terror da súbita ruína e todo o globo se horrorizou. Nem a ti é menos caro o afeto, Augusto, dos teus, do que aquele foi a Jove.⁸¹

⁸⁰ *Met.*, I, 240-2 (grifo nosso): *Occidit una domus, sed non domus una perire/ digna fuit; qua terra patet, fera regnat Erinys./ in facinus iurasse putēs;*

⁸¹ *Met.*, I, 199-205: *Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum/ talia deposcunt. cum manus impia saevit/ sanguine Caesareo Romanum exstinguere nomen,/ attonitum tanto subitae terrore ruinae/ humanum genus est totusque perhorruit orbis./ nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum est quam fuit illa Ioui.*

A primeira menção nas *Metamorfoses* a Augusto, a quem a obra supostamente é dedicada, se dá através de uma comparação entre o que houve no céu e o que houve (ou poderia haver) na história política de Roma. O imperador é aqui comparado a Júpiter, mas é também incorporado ao conjunto de leitores da obra. Ovídio, dirigindo-se a ele, mais uma vez trava esse diálogo com o leitor e faz uma dupla comparação: Augusto, além de um deus, como Júpiter, é também um leitor, *mutatis mutandis*, como nós.⁸²

O que antes parecia uma sutil presença do leitor, agora se torna explícito, uma vez que ele é incorporado pelo vate na narrativa e estabelece-se com ele um diálogo. As traduções como apresentadas acima evidenciam a estratégia do vate e a figura do leitor, proporcionando uma leitura diferente da que vimos encontrando até agora.

4 Considerações finais

Ao longo de aproximadamente 250 episódios, cujo mote são transformações, distribuídos em quinze livros e escritos em hexâmetros, Ovídio construiu a sua obra magna. Essa é a descrição que nos parece mais fiel ao projeto épico ovidiano das *Metamorfoses*.

Num universo em que nada mantém a sua forma (*nulli sua forma manebat*, v. 17), no qual se desenvolve nosso poema, o papel do leitor, do vate e das próprias histórias aparece destacado, como esperamos ter evidenciado em nossa análise (feita sobre algumas passagens da primeira parte do livro I), na medida em que certas escolhas interpretativas, por vezes de maneira bem explícita, são fundamentais para que se imprima unidade à obra.

Como vimos, através de alternativas, de repetições, da preterição, de indeterminações e de apóstrofes (evidenciadas pelo uso da segunda pessoa do singular e de um vocativo), recursos poéticos utilizados por

⁸² A presença de Augusto enquanto leitor das *Metamorfoses* merecerá um desenvolvimento maior em nosso trabalho de doutorado, em andamento, sobre os pontos que destacamos em nosso artigo, a saber, a sua evocação direta (que só acontece nesses versos, *Met.*, I, v. 204, e no final do livro XV, v. 860 e v. 869), bem como sobre a ambiguidade quanto ao referente concreto do adjetivo *Caesareus*, v. 202; trata-se exatamente de César ou de Augusto? Por ora, cabe ressaltarmos que o efeito da incorporação do imperador à passagem nos parece similar ao que se alcança nos passos anteriormente analisados, isto é, a evidenciação da figura do leitor garante a sua participação na construção do significado da obra.

Ovídio na evocação do leitor, o vate destaca não somente suas escolhas narrativas, como leva o leitor a concordar com as mesmas, direcionando e manipulando a sua leitura. O paradoxo do proêmio se estende assim ao leitor que deve, ao mesmo tempo, ser douto e discípulo. Cumpre-lhe reconhecer as alusões operadas pelo vate, porque douto, ao mesmo tempo em que “aprende”, porque também discípulo.

A denúncia do caráter ficcional da poesia, presente no verso que nos serve de título (“quem nisso creia não fosse a tradição provar-lhe?”, *quis hoc credat nisi sit pro teste uetustas? Met.*, I, v. 400), nos parece particularmente interessante como efeito da incorporação do leitor em meio à narrativa. Em passagens como essa, o narrador coloca em xeque o caráter de verdade das histórias narradas, evidenciando, mais uma vez, a presença do vate, a do leitor e a das histórias e lembra-nos que, para que as narrativas sejam significativas, o contrato entre leitor e narrador tem que ser garantido.

O leitor participe das escolhas do vate, consciente não só da tradição literária (da qual ora o vate se afasta, ora se aproxima), bem como da própria arte de se narrar histórias nos parece, portanto, pressuposto dessa épica singular.

Em meio a tantas controvérsias envolvendo a produção poética ovidiana, donde se destaca o nosso poema (obra em que se fundem, entre outros, tendências etiológicas calimaquianas, um projeto filosófico aos moldes de Lucrécio e em que pesa o modelo épico de seu mais célebre predecessor Virgílio), o encantamento produzido pela autoconsciência literária, destacada através desses comentários metapoéticos, é evidente. No entanto, parece-nos que efeitos dessa consciência, como os analisados acima, para a construção do leitor das *Metamorfoses*, carecem sempre e ainda de maiores esforços interpretativos.

Referências

ALLEN, G. *Intertextuality*. London/ New York: Routledge, 2000.

ANDERSON, W. S. P. *Ovidii Nasonis “Metamorphoses”*. Leipzig: Teubner, 1982.

ANDERSON, W. S. P. Form changed: Ovid’s “Metamorphoses”. In: BOYLE, A. J. *Roman epic*. London/ New York: Routledge, 1993, p. 108-124.

BARCHIESI, A. L’epos. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (Ed.). *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Roma: Salerno, 1989a, vol. 1, p. 115-41.

BARCHIESI, A. Voci e istanze narrative nelle *Metamorfosi* di Ovidio. *MD*. Pisa/ Roma: Fabrizio Serra, vol. XXIII, p. 55-97, 1989b.

- BARCHIESI, A. *Speaking Volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001.
- BARCHIESI, A. Narrative technique and narratology in the “Metamorphoses”. In: HARDIE, P. (Org.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 180-199.
- BEM, L. A. *Amor e a guerra no livro I d’Os “Amores” de Ovídio*. Dissertação (Mestrado). Campinas: IEL-UNICAMP, 2007. (Inédita).
- BLEICH, D. *Readings and feelings. An introduction to subjective criticism*. Urbana: National Council of Teachers of English, 1975.
- BOYLE, A. J. *Roman epic*. London/ New York: Routledge, 1993.
- BROOKS, C.; WARREN, R. P. *Understanding poetry: an anthology for college students*. New York: Henry Holt and Company, revised edition, 1950; original edition, 1938.
- BROOKS, C. Notes for a Revised History of the New Criticism: An Interview. In: ENSOR, A. R.; HEFFERNAN, T. J. (Ed.). *Tennessee Studies in Literature*, vol. XXIV, 1979, p. 20-30.
- CALLIMACHUS. *Aetia, iambi, Hecale and other fragments*. Edited and translated by C. A. Trypanis. London/ New York: Harvard University Press, 1989.
- CARDOSO, I. T. *Ars Plautina. Metalinguagem em gesto e figurino*. Tese (Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 2005. (Inédita).
- CARDOSO, I. T. “Theatrum mundi”: Philologie und Nachahmung. In: SCHWINDT, J. P. (Org.). *Was ist eine philologische Frage?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, p. 82-111.
- CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (Ed.). *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Roma: Salerno, 1989.
- CONTE, G. B. *Latin literature. A history*. Translated by J. B. Solodow. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 1994a.
- CONTE, G. B. *Genres and readers*. Translated by Glenn W. Most. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994b.
- CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Translated by Charles Segal. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1996.
- DEROUX, C. (Org.). *Studies in Latin literature and Roman history VI*. Brussels: Latomus 217, 1992, p. 327-44.
- DOUGLAS, M. *Thinking circles. An essay on ring composition*. New Haven/ London: Yale University Press, 2007.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1932.

- FISH, S. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1980.
- FOWLER, D. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. *MD*. Pisa/Roma: Fabrizio Serra, vol. XXXIX, p. 13-34, 1997.
- FREUND, E. *The return of the Reader. Reader-response Criticism*. New York/London: Methuen, 1987.
- GALE, M. *Virgil on the nature of things. The "Georgics", Lucretius and the didactic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- GENETTE, G. *Narrative discourse. An essay in method*. Translated by J. E. Lewin. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1980.
- GIBSON, B. Ovid on reading: reading Ovid. Reception in Ovid "Tristia" II. *The journal of Roman studies*. Cambridge: Cambridge University Press, v. LXXXIX, p. 19-37, 1999.
- GLARE, P. G. W. (Org.). *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- HALLIWELL, S. *The poetics of Aristotle. Translation and commentary*. London: Duckworth, 1987.
- HARDIE, P. *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- HARDIE, P. (Org.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: HARDIE, P. (Org.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 79-94.
- HEINZE, R. Ovids elegische Erzählung. *Berichte...der Sächsischen Akad. Der Wiss., Phil. Hist. Klasse*. Leipzig, vol. LXXI, n. 7, p. 338-403, 1919, reeditado em R. Heinze, *Vom Geist des Römertums* (1960).
- HINDS, S. *The metamorphosis of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- HINDS, S. *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HORBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. *The Oxford Classical dictionary*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HOUSMAN, A. E. Emendations in Ovid's "Metamorphoses". In: DIGGLE, J.; GOODYEAR, F. R. D. (Ed.). *The Classical Papers of A. E. Housman*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 1, 1972, p. 162-72. (Publicado pela primeira vez em *TCPHS*, Cambridge, vol. III, 1890, p. 140-53).
- HOWATSON, M. (Org.). *The Oxford companion to Classical Literature*. New York/Oxford: University Press, 1989.

- ISER, W. Indeterminacy and the Reader's response. In: MILLER, J. H. (Ed.). *Aspects of narrative. Selected papers from the English institute*. New York/ Columbia UP, 1971, p. 1-45.
- JAUSS, H. R. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- KEITH, A. M. Amores I.I: Propertius and the Ovidian programme. In: DEROUX, C. (Org.). *Studies in Latin literature and Roman history VI*. Brussels: Latomus 217, 1992, p. 327-44.
- KENNEY, E. J. Ovidius prooemians. *PCPS*. Cambridge, p. 46-53, 1976.
- KNOX, P. E. *Ovid's "Metamorphoses" and the traditions of Augustan poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- KOVACS, D. Ovid, "Metamorphoses" I. 2. *CQ*. Cambridge, vol. XXXVII, p. 458-65, 1987.
- LAFAYE, G. *Les "Métamorphoses" d' Ovide et leurs modèles grecs*. Paris: Alcan, 1904.
- LEJAY, P. *Morceaux choisis des "Métamorphoses" d'Ovide*. Paris: Hachette, 1894.
- MAILLOUX, S. J. *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- MCKEOWN, J. C. *Ovid: "Amores" I. Text and prolegomena*. Liverpool: Francis Cairns, 1987.
- MYERS, S. K. *Ovid's causes. Cosmogony and aetiology in the "Metamorphoses"*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.
- MYERS, S. K. The metamorphosis of a poet: recent work on Ovid. *The journal of Roman Studies*. Cambridge, v. LXXXIX, p. 190-204, 1999.
- NIKOLOPOULOS, A. D. *Ovidius polytropos. Metanarrative in Ovid's "Metamorphoses"*. New York: Olms, 2004.
- OTIS, B. *Ovid as an epic poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- OVID. *Metamorphoses*. Edited by F. J. Miller. London/ New York: Harvard University Press, 1944.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1999.
- OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 1987.
- OVIDIO. *Metamorfosi. Volume I (Libri I-II)*. A cura di A. Barchiesi, con un saggio introduttivo di C. Segal. Traduzione di L. Koch. Milano: Lorenzo Valla/ Mondadori, 2005.
- PASQUALI, G. Arte allusiva. In: PASQUALI, G. *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968. vol. II, p. 273-82. (Publicado pela primeira vez em *L'Italia che scrive*, 1942, p. 185-7).

PRATA, P. *O caráter intertextual dos “Tristes”*. Uma leitura dos elementos épicos virgilianos. Tese (Doutorado). Campinas: IEL-UNICAMP, 2007. (Inédita).

SCHIESARO, A. Ovid and the professional discourse of scholarship, religion, rhetoric. In: HARDIE, P. (Org.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 62-75.

SCHWINDT, J. P. (Org.). *Was ist eine philologische Frage?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

SILVA, M. M. P. *Artesque locumque. Espaços da narrativa no Livro V das “Metamorfoses” de Ovídio*. Dissertação (Mestrado). Campinas: IEL-Unicamp, 2008. (Inédita).

SOLODOW, J. B. *The world of Ovid’s “Metamorphoses”*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.

TARRANT, R. J. Editing Ovid’s “Metamorphoses”: problems and possibilities. *CPh*. Chicago: The University of Chicago Press, vol. LXXVII, p. 342-60, 1982.

TARRANT, R. J. *Texts and Transmission*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

TARRANT, R. J. (Org.). *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

TOMPKINS, J. P. (Ed.). *Reader-response Criticism. From formalism to post-structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

TOOHEY, P. *Epic lessons. An introduction to the ancient didactic poetry*. London/ New York: Routledge, 1996.

TREVIZAM, M. *A tradição didascálica e a elegia erótica romana como matrizes compositivas da “Ars Amatoria” de Ovídio*. Dissertação (Mestrado). Campinas: IEL-UNICAMP, 2003. (Inédita).

VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na “Eneida” de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. Reflexões sobre a noção de arte alusiva e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Classica*. São Paulo, v. XX, fac. 2, p. 239-60, 2011.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de trabalho “Odorico Mendes”. Cotia/Campinas: Ateliê Editorial/ Ed. da UNICAMP, 2008.

WHEELER, S. *A Discourse of wonders, audience and performance in Ovid’s “Metamorphoses”*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

WIMSATT, W. K. ; BEARDSLEY, M. C. «The Intentional Fallacy» e «The affective fallacy». In: TATE, A. (Ed.). *Sewanee Review*, Sewanee/Tennessee: University of the South, vol. 54, 1946, p. 468-88.

IMAGENS DA RURALIDADE NO *CATO MAIOR*, DE CÍCERO, E NO *DE RE RUSTICA*, DE VARRÃO REATINO: QUESTÕES PRELIMINARES¹

Matheus Trevizam*

Universidade Federal de Minas Gerais

RÉSUMÉ: Nous avons pour but, dans cet article, d'établir des comparaisons entre le traitement du thème de la ruralité dans le *De re rustica*, de Varron, et le *Cato Maior*, de Cicéron. Le premier texte nous présente une image de la vie et des pratiques rurales qui permet de l'inclure légitimement dans la catégorie de la littérature technique ancienne; il nous montre aussi, clairement, que les Romains du temps de l'auteur ne se consacraient pas toujours en "honnêtes paysans" aux activités de la vie rurale. On peut, en effet, y trouver beaucoup de concessions au luxe, ou à l'amour excessif du gain. Dans le *Cato Maior* de Cicéron, en revanche, la nature même d'un petit ouvrage qui appartient au groupe des écrits philosophiques de l'auteur et comporte de probables connotations consolatoires pour ceux qui redoutent les douleurs de la vieillesse, contribue à confiner la ruralité dans un rôle qui, quoique n'étant pas mineur, est assurément moins central que celui constaté dans le *De re rustica*. Pour ce qui est du dialogue cicéronien, en effet, les activités ou plaisirs (*uoluptates*) de la ruralité constituent, avec autres arguments possibles, la réponse aux griefs de l'inaction et de l'absence de toute jouissance, considérées comme le lot d'une vieillesse difficile: un sage (*sapiens*) vieillard ne cesse jamais

¹ Este artigo se insere como produção vinculada a nosso projeto de estágio pós-doutoral na Universidade de Paris IV/ La Sorbonne, como bolsista da CAPES e sob supervisão do prof. Dr. Carlos Lévy, a quem agradecemos pela solícita leitura e sugestões (título do projeto: "Imagens da ruralidade em fins da república romana – o 'De re rustica', de Varrão reatino, e o 'Cato Maior', de Cícero"/ número do processo CAPES: 1501/ 11-9).

* matheustrevizam2000@yahoo.com.br

de s'occuper de travailler la terre, dans un souci de production. Ils'engage dans cette activité avec joie, pour son bonheur même. En dernier lieu, nous essayons de montrer brièvement que la structure du *Cato Maior*, avec, fondamentalement, la *partitio* exposant d'abord les griefs contre la vieillesse (15), puis les réfutations de ces arguments (15ss.), et ne permettant pas de privilégier les aspects les moins rians de la ruralité: pour cette raison, Cicéron ne fait voir dans cette œuvre, par la "voix" littéraire du personnage de Caton l'Ancien, que les honnêtes et honorables bonheurs qu'est censée procurer l'agriculture.

MOTS-CLÉS: Littérature agraire latine; *Cato Maior*; Cicéron; Varron; ruralité.

1 Introdução

As obras da Literatura latina a tematizarem o universo e as práticas agrárias congregam um *corpus* textual, por vários motivos, jamais negligenciável: inicialmente, fazemos atentar para o longo arco cronológico coberto por tais escritos nas letras da antiga Roma, o qual se inicia com o *De agri cultura*, de Catão Censor (séc. III/ II a.C.), passando pelo *De re rustica* varroniano mesmo, o *Cato Maior* e as *Geórgicas* de Virgílio, no séc. I a.C., antes de atingir o monumental tratado de Lúcio Júnio Moderato Columela (séc. I d.C.) e o *Opus agriculturae*, de Rútílio Tauro Emiliano Paládio (séc. IV a.C.). Além do fator de virem a representar, com tais expoentes, séculos da cultura romana, consideramos justificar-lhes o estudo o fato de serem elas, em tantos casos, cuidadas do ponto de vista da estrita arte compositiva: bastando-nos neste quesito, no tocante às *Geórgicas*, evocar de passagem o juízo de atentos leitores como Sêneca² e Michel de Montaigne,³ remetemo-nos, quanto ao *De re rustica* de Varrão e ao *Cato Maior* de Cícero, aos respectivos dizeres de René Martin e J. G. F. Powell:

Il suffit en tout cas d'examiner d'un peu près les trois livres pour se convaincre qu'ils n'ont pas été écrits à la hâte, mas qu'ils sont, au contraire, parmi les ouvrages les plus soignées et les plus

² Sêneca, em *Epistulae Morales ad Lucilium*, LXXXVI, 15, entende que o propósito de Virgílio em seu poema didático fora não ensinar a fazendeiros, mas deleitar o leitor.

³ Cf. de Montaigne, M. *Essais*. Londres: Jean Nourse & Vaillant, 1768. Vol IV, p. 102: *Les «Géorgiques», que j'estime le plus accompli ouvrage de la poésie.*

minutieusement travaillés de la littérature latine. (...) Chacun des dialogues est en effet construit d’une façon extrêmement rigoureuse, avec un tel souci de diviser et de subdiviser chaque développement, que cette minutie a pu apparaître à certains critiques comme une maniaquerie sans fondement valable.⁴

Stylistically, this work is notable for its exuberance of metaphor and comparison, and for a quality of style in some passages (**especially the section on agriculture**)⁵ that may be called lyrical. When Cicero himself described, in *Orator* 91ff., the ‘middle’ style whose aim was *delectare*, he might have been providing a prescription for the style of his own philosophical writings, in their less technical and more rhetorical portions (...): the chief qualities of this style are said to be *suavitas*, absence of *contentio*, richness of metaphor, and use of *sententiae* and *loci communes*.⁶

Ainda, apenas por tomarmos os dois “espécimes” sob nosso presente foco de análise, abordar um “mesmo” âmbito da vida e das práticas rurais não significa, nesse “indistinto” grupo comum de obras, apenas repetir ideias, formas de desenvolvimento temático (ou ideológico), papéis e relevância internamente concedidos a tal imaginário, mesmo quando um aspecto constitutivo importante, como o gênero literário da escrita, coincide. Na verdade, como adiante intentaremos demonstrar, os modos de existência das imagens da ruralidade no *Cato Maior* de Cícero e no *De re rustica* de Varrão revestem-se de flagrantes especificidades, as quais consideramos cabíveis de serem explicitadas em que pese ao fato de sempre se ter aderido, ao vazá-las formalmente, à espécie dialógica *Aristotelico more*.⁷

⁴ Cf. Martin, R. *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*. Paris: Les Belles Lettres, 1971, p. 228-229.

⁵ Grifo nosso.

⁶ Cf. Powell, J. G. F. Introduction. In: Cicero. *Cato Maior de Senectute*. Edited with introduction and commentary by J. G. F. Powell. Cambridge: University Press, 1988, p. 23.

⁷ Cf. Ruch, M. *Le préambule dans les oeuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l’art du dialogue*. Paris: Les Belles Lettres, 1958, p. 40-42.

2 O *De re rustica*, de Varrão de Reate, e seus grandes aspectos modeladores do assunto agrário

Como primeiro elemento distintivo da conformação das imagens da ruralidade numa obra como o *De re rustica*, sobretudo evidente no cotejo deste texto com o *Cato Maior*, ressaltamos o caráter *técnico* da exposição em que se enquadra. Com isso, pretendemos assinalar a própria constatação de, aqui, depararmos uma obra até certo ponto capaz de orientar para um *fazer*, mesmo que de modo geral ou não tão rigoroso quanto possível.⁸ Ora, constituem aspectos da tecnicidade expositiva de um tema dado justamente não poupar esforços com fins de tornar o dito, antes de mais nada, preciso comunicador da natureza do objeto (ou processo) sob a pena do escritor a abordá-lo.⁹

Isso implica, muitas vezes, em certa “cruza” comunicativa, no sentido de que, diante da relação estabelecida entre o texto, o público e o escritor técnico, esse último tenda a privilegiar as exigências tipológicas do primeiro. Assim, traços como a devida atenção aos detalhes expositivos, a menor cautela com o “enfado” (ou choque) de leitores que idealmente se pressupõem interessados em *todas* as partes integrantes de uma dada arte/ *téchne* e a razoável sistematicidade ao tratá-la indiciam ao crítico o agenciamento de recursos com vistas a dotar uma obra de eficácia sob o aspecto da comunicação técnica.

Creemos pender o *De re rustica* varroniano para tal descrição, do ponto de vista da estrita *tecnicidade agrária*, por alguns importantes motivos. De início, caso tomemos para foco do comentário o conjunto dos três livros rústicos de Varrão, veremos descortinar-se a nossos olhos um todo realmente capaz de cobrir os principais ramos econômicos da ruralidade romana antiga: no primeiro, assim, o autor se ocupa da agricultura e da arboricultura, oferecendo tratamento panorâmico para práticas cronologicamente tidas, por alguns, como as segundas a

⁸ Guiraud, em seu comentário a *De re rustica* III, adverte, assim, de alguns deslizos de Varrão autor técnico. Ele toma, no capítulo XVI, o termo *erithace* por uma espécie de material construtivo das abelhas; ora, em Plínio – *Naturalis Historia* XI, 17 –, ou mesmo em Aristóteles, sempre designou a matéria bruta do fabrico do mel (Varron. *Économie rurale. Livre III. Texte établi, traduit et commenté* par C. Guiraud. Paris: Les Belles Lettres, 1997, p. 101).

⁹ Sobre as distintas configurações dos textos da literatura latina de algum modo comprometidos com o ensinamento, cf. Perutelli, A. Il testo come maestro. In: Cavallo, G. *et alii*. (org.). *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma: Salerno Editrice, 1989. Vol. I, p. 277-310.

desenvolver-se no Lácio;¹⁰ o segundo, com a abordagem da “grande” e “pequena” criação animal, em atenção, dentre outros, aos domínios da suinocultura, da ovinocultura, da equinocultura e da pecuária bovina, introduz problemáticas, ao que tudo indica, desde o início presentes na vida material dos velhos habitantes de Roma: as lendas mesmas de fundação da Cidade, como nos lembra J.-N. Robert, fizeram de Rômulo¹¹ e Remo camponeses criados por Fáustulo na humilde lida do pastoreio (não do cultivo).

O terceiro e último livro, enfim, privilegia de forma bastante ambígua um desenvolvimento econômico da ruralidade de especial sucesso em fins do século I a.C., quando o autor publicou o *De re rustica*: referimo-nos ao que ele próprio denomina *uillatica pastio* e designa, com efeito, a criação de animais menores (aves, peixes, caracóis, arganazes, abelhas...) nas cercanias das casas-sede dos antigos *fundi rustici* romanos (as *uillae*). Ora, não se conheceram até sua época, na Itália, outros usos tão centrais de aproveitamento produtivo do solo quanto aqueles a cuja descrição ele se dedica abrangentemente, nos termos vistos: teremos, pois, de esperar pelo século seguinte para assistir, no prefácio do livro X da obra agrária de Columela, ao que talvez sejam os inícios de um certo destaque da horticultura, ou cultivo comercial de ervas, flores e hortaliças.¹²

O exame do mesmo critério da sistematicidade técnica no *interno* de cada um desses livros *rerum rusticarum* também pode revelar-nos marcantes traços da concepção de escrita do autor. Um ponto, aqui, capaz de fazer ver como Varrão ainda busca apreender com ordem o essencial de cada “arte” (cultivo do solo, pecuária ou *uillatica pastio*, bem o vimos) diz respeito às tão (e eventualmente, *mal*)¹³ comentadas divisões e subdivisões dos sucessivos tópicos-chave da obra: em alguma medida

¹⁰ Cf. Robert, J.-N. *La vie à la campagne dans l'antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985, p. 83-84.

¹¹ Cf. Robert, *op. cit.*, 1985, p. 82: *On peut en effet envisager l'histoire des origines de Rome sous cet angle; un des conflits les plus importants qui éclate sous Romulus est la guerre contre Albe. Or les terres de Rome sont riches et celles d'Albe stériles. Mais Albe a des magnifiques pâturages tandis que la plaine romaine convient peu aux troupeaux, surtout avec la chaleur de l'été. Il en va de même avec la Sabine dont les contreforts sont encore aujourd'hui voués au pâturage.*

¹² Cf. *Praelocutio* do livro X do *De re rustica* do autor, onde ele se dirige a Silvino a respeito (Columella. *On agriculture*. With an English translation by E. S. Forster and E. H. Heffner. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1954. Vol. III).

¹³ Cf., *supra*, nota 3.

presentes em todos os livros, essas conhecem seu pleno desenvolvimento e exuberância no segundo, em cujos inícios se inscreve rígida grade temática, depois adotada para o encaixe de todos os sub-tópicos do trato dos animais.¹⁴ Em vez de apenas criticar o autor pela “gratuidade” desta estratégia construtiva de todas as três partes do *De re rustica*, preferimos, sob o viés da consideração do texto como legítimo representante técnico da literatura agrária romana, ver nela, além de intentos de cobrir extensa e simetricamente os tantos e, de outro modo, talvez dispersos sub-tópicos em pauta, um gesto estruturador dos saberes que veicula. Então, da relativa assistemática expositiva do *De agri cultura* catoniano¹⁵ a semelhantes cuidados reguladores da *dispositio* – os quais, por vezes, chegam mesmo a impor-se externos sobre os temas! –¹⁶ ao menos o *De re rustica*, tal como o divisamos com suas qualidades e defeitos, sequer de mais perto se furta à tentativa de um apresentar criterioso.

Sobre o papel do detalhamento numa obra dotada de características eminentemente técnicas, fazemos atentar para o cuidado de Varrão ao descrever, por exemplo, os bons espécimes de animais a buscar:

Devem ser belos de face, grandes, de olhos negros ou acastanhados, de narinas bem proporcionadas, de lábios fuscos ou avermelhados,

¹⁴ Cf. Heurgon, J. Introduction. In: Varron. *Économie rurale. Livre I. Texte établi, traduit et commenté* par J. Heurgon. Paris: Les Belles Lettres, 2003, p. 46-47: *On a vu déjà le plaisir qu'éprouvait Varron à des classifications qui lui permettaient de distribuer sa matière en groupes et sous-groupes bien équilibrés. Par exemple le livre 2 réparti la «res pecuaria» en trois parties, petit bétail, gros bétail et bétail improductif (mulets, chiens et bergers), mais chacune de ces parties est sub-divisée en neuf autres, 4 d'acquisition, 4 d'élevage, et une qui, concernant le nombre des têtes de bétail, est commune aux précédents: au total 81 subdivisions. L'importance de cette classification est telle aux yeux de Varron qu'il lui consacre son premier chapitre (2, 1, 11-28): Tremelius Scrofa, invoqué comme souverain expert, considère que son rôle se borne à l'exposer avant toutes choses. Puis, quand l'enquête a été ainsi délimitée (2,2,1: «limitata est pecuaria quaestio»), il laisse aux autres la tâche mineure de remplir les cadres ainsi tracés a priori.*

¹⁵ Cf. Trevizam, M. *Linguagem e interpretação na Literatura agrária latina*. Tese de doutoramento inédita. Campinas: IEL-UNICAMP, 2006, p. 60.

¹⁶ Cf. Heurgon, *op. cit.*, p. 47: *Encore se heurte-t-il à une objection de principe d'Atticus (2,1,25), qui, parce que les mulets ni les bergers ne peuvent être envisagés en tant qu'animaux reproducteurs, redoute que la troisième partie ne comporte deux lacunes. Varron intervient alors pour préciser que ses nombres ne sont pas susceptibles d'une exactitude mathématique, de même que les mille navires de la guerre de Troie ou les cent juges du tribunal des centumvirs. Tout de même, grâce au lait et au fromage, Scrofa ajoute deux fenêtres pour la symétrie (2,1,28).*

nem arrebitados em cima nem pendentes embaixo, de queixo para dentro e com duas presas um pouco salientes saindo dele à direita e à esquerda, mais retos em cima que tortos, com os dentes afiados recobertos pelos lábios, de cabeças e orelhas grandes e de orelhas caídas, de nuca e colo espessos, de longas partes entre as juntas dos ossos, de pernas retas e de preferência voltadas para dentro que para fora, de patas grandes e largas que se abram quando anda, de dedos separados, de unhas duras e curvas, de sola nem córnea nem dura demais, mas como que cheia e mole; de corpo adelgado partindo das coxas, de coluna nem saliente nem curva, de cauda espessa, de latido forte, de grande mordedura, de preferência de cor branca, porque são mais facilmente reconhecidos nas trevas, e semelhantes ao leão. Além disso, deseja-se que as fêmeas tenham grandes úberes, de papilas iguais (minha tradução).¹⁷

A passagem acima, com efeito, trata de oferecer os traços físicos desejáveis nos cães que se adquirem para empregos variados nos *fundi rustici* – defesa da propriedade e dos bens do senhor, companhia, guarda dos rebanhos... –, de um modo, tanto quanto viável, exaustivo. Assim, nota-se, o escritor percorre os animais de um extremo a outro (do focinho à cauda, vale dizer), sem negligenciar a passagem por zonas intermediárias como o colo, as pernas, as patas, as unhas e o tronco. Além disso, há a menção à preferência pelo pelame claro e a especificidade anatômica feminina dos úberes.

Por outro lado, a zona anatômica da face surge especialmente bem trabalhada por Varrão: como que pausado em câmera lenta sobre a “documentação” desta parte específica dos cães, ele logra, assim, apresentar-lhe as características ideais dos olhos, das narinas, dos lábios, do “queixo” e das presas. Tais esforços representativos, de natureza, anacronismos à parte, quase “fotográfica”, evidentemente se enquadram no projeto geral do autor de oferecer ao público eficazes diretrizes

¹⁷ *De re rustica* II, IX, 3-5: *Facie debent esse formosi, magnitudine ampla, oculis nigrantibus aut ravis, naribus congruentibus, labris subnigris aut rubicundis neque resimis superioribus nec pendulis subius, mento suppresso et ex eo enatis duobus dentibus dextra et sinistra paulo eminulis, superioribus directis potius quam brocchis, acutos quos habeant labro tectos, capitibus et auriculis magnis ac flaccis, crassis ceruicibus ac collo, intermediis articularum longis, cruribus rectis et potius uaris quam uatiis, pedibus magnis et latis, qui ingredienti ei dispodantur, digitis discretis, unguibus duris ac curuis, solo ne ut corneo ne nimium duro, sed ut fermentato ac molli; a feminibus summis corpore suppresso, spina neque eminula neque curua, cauda crassa; latrato graui, hiatu magno, colore potissimum albo, quod in tenebris facilius agnoscuntur, specie leonina. Praeterea feminas uolunt esse mammosas aequalibus papillis.*

ordenadoras do maior número possível de afazeres rústicos. Nossas impressões a respeito são ainda reforçadas quando constatamos, no interior do mesmo livro II do *De re rustica*, a reiteração em grau e método, pelo menos, das descrições dos cavalos e caprinos.¹⁸

O último aspecto da tecnicidade da escrita que anunciamos acima, atinente a “não poupar” a paciência do público evitando o muito miúdo, “repulsivo” ou comezinho, presentifica-se no terceiro livro da obra através da substancial variedade dos sub-tópicos ali recobertos pela escrita. À maneira do que já fizemos com o *De agri cultura* de Catão, tomamos agora para parâmetro cotejador de esclarecimento o livro IV das *Geórgicas* de Virgílio: como é sabido dos leitores, ele se concentra, em estratégia francamente seletiva, no tema da apicultura, o qual se desdobra, por vias surpreendentes, no intrincado *epýllion* de Orfeu e Aristeu. Ora, a provável razão do poeta para assim proceder num poema didático não especificamente destinado a instruir para a lida agrária¹⁹ em princípio seria, aventamos, o intento de conferir maior (e mais fácil!) unidade ao livro derradeiro das *Geórgicas*. Além disso, as pequenas abelhas, em que pese à humildade do assunto, não são animais quaisquer: diligentemente organizadas em sociedade, devotadas ao “rei” da colmeia, capazes da guerra e do trabalho, por vezes risíveis,²⁰ surgem na obra virgiliana em possível contraponto ao mundo humano; bem se entendem, pois, as razões práticas do poeta ao especializar-se assim e a tal ponto, nos limites do uno.

Em contrapartida, nada de exatamente semelhante ocorre nas páginas do livro III do *De re rustica*, obra que muitos pretendem “inspiradora”²¹ da posterior iniciativa poética de Virgílio: reina, nesse âmbito, sensível multiplicidade temática, em cobertura não só às espécies mais nobres da *uillatica pastio* (caso dos pavões, dos arganazes e dos

¹⁸ *De re rustica* II, VII e III.

¹⁹ Cf. Dalzell, A. *The criticism of didactic poetry. Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1996, p. 106: *What Wilkinson has in mind when he says that the “Georgics” masquerades as a didactic poem is that the didactic purpose is not the main purpose, or, if it is, the message is not quite what it appears to be.*

²⁰ Cf. Dalzell, *op. cit.*, p. 119: *The picture of the tiny bees, described with all the earnestness of an ethnographic treatise, must surely be intended to raise a smile. The description of the battle of bees is the most obvious case of mock-heroic intent.*

²¹ Cf. Salvatore, A. “Georgiche” di Virgilio e “De re rustica” di Varrone. In: *Atti del convegno virgiliano sul bimillenario delle “Georgiche”*. Napoli: 17-19 dicembre 1975. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1977, p. 79.

peixes marinhos mantidos a vultoso custo para os donos), mas também às mais comuns, como simples galinhas e pombos. E, no interno dos sub-tópicos assim apresentados, assistimos à desenvolvida abordagem miúda da reprodução e criação dos filhotes, da alimentação, dos viveiros, dos problemas possíveis (fugas, predadores, doenças...) e de como evitá-los... Conforme a linha interpretativa que temos seguido para esta obra até o presente momento, simplesmente não faria sentido para um Varrão ocupado em instruir um público romano de ricos criadores para o melhor aproveitamento de suas terras negligenciar quaisquer ramos da *uillatica pastio* improdutivos sob o aspecto literário (mesmo que, na verdade, pombos ou tordos não se prestem tão bem quanto abelhas a paralelos com a dinâmica social humana) ou, apenas, por demais comezinhos para lhe merecerem o trabalho da pena: pelo contrário, o domínio identificado com essa parte da economia agrária antiga significou, nos tempos do autor, um meio especialmente seguro (e rico) de garantir a entrada de divisas nos bolsos do *dominus*.²²

Um segundo eixo, alheio à tecnicidade, parece-nos contribuir decisivo para a diferenciação das imagens da ruralidade segundo as temos no *De re rustica* e no *Cato Maior* ciceroniano, como veremos: referimo-nos, desta vez, a certo aspecto de caráter francamente ideológico e identificado, na presente obra, com o que julgamos um maior nuançamento valorativo das mesmas. Explicando melhor, nota-se no *De re rustica*, ao lado do gesto instrutivo, a emissão de juízos sobre a vida e as práticas rurais, os quais se concentram, sobretudo, nas *praelocutiones*. Tais juízos, por falar de modo bastante simples sobre questões que divisamos, na verdade, complexas, em geral tendem para ressalvas aos hábitos “modernos” (com a pouca energia dos *patres familias* empregada no campo e o demasiado “amaciamento” da vida agrária pelas facilidades coevas) e a valorização dos antigos, quando, talvez, os romanos puderam corresponder melhor ao tipo humano do soldado-agricultor.²³

Ocorre, no entanto, que as condições elogiadas por Varrão já há muito não correspondiam mais a um modelo viável de condução econômica das terras produtivas,²⁴ ou mesmo dos nexos entre os ricos

²² *De re rustica* III, II.

²³ Cf. tipicamente *praelocutio* do *De agri cultura*, de Catão Censor.

²⁴ Cf. Trevizam, *op. cit.*, p. 18-19.

proprietários e um ambiente onde, todavia, sentiam-se ainda²⁵ material e ideologicamente “ancorados”. Esse descompasso se reflete na obra, sobretudo, pela presença do livro II, cujo direcionamento prático antes condiz com o “novo” viés da criação em larga escala (e até em concorrência por espaço com as terras agrícolas!),²⁶ e do livro III, cujos produtos, tantas vezes, para nada serviam a não ser suprir a exigente demanda dos cidadãos por itens de luxo.

Outro aspecto, por sua vez, não negligenciável para o exame da mesma questão corresponde a certos usos a que as elites romanas de fins da república destinaram o ambiente rústico: espaço habitual, sintomaticamente, de um *otium* compreendido como afastamento das grandes obrigações coletivas, amiúde se transfigurou em mero simulacro da vida urbana, com todas as comodidades desejáveis. O caso das edificações rústicas, com tantos exemplos de questionável utilidade prática, presta-se a ilustrar com clareza a face da “domesticação” de um campo tornado apenas mais um cenário para refinados prazeres: a *praelocutio* de *De re rustica* II, assim, critica a verdadeira mania dos contemporâneos de construírem e nomearem à grega os recintos em suas terras; em *De re rustica* III, no entanto, o sofisticado aviário de Varrão em Casino, o qual se presta ao deleite de convivas humanos, mostra-nos o próprio autor das críticas a incorrer na mesma “falta” que antes imputara aos concidadãos: não se chama, inclusive, *tholos* à grega a parte circular do edifício?

Em outras palavras, se por “ruralidade” entendemos o conjunto do imaginário e das práticas conduzidas pelos antigos romanos em ambiente não-urbano, claro está que os diálogos *rerum rusticarum* de Varrão não só explicitam, sob cores ideologizantes, “boas”/ tradicionais e “más”/ “modernas” faces da mesma como, ainda, a própria “voz” autoral presente no texto oscila entre criticar... ou endossar segura quaisquer inovações neste tradicionalíssimo plano da vida antiga.

²⁵ Cf. Grimal, P. *Virgílio, ou o segundo nascimento de Roma*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 141: *Uma lei que datava dos anos que precederam a guerra contra Aníbal proíbia que os senadores possuísem navios que excedessem certa tonelagem: a necessária para evacuar por mar os produtos de suas propriedades da Etrúria, da Campânia e da Apúlia, não mais.*

²⁶ Cf. Sabattini, A. Sulla transumanza in Varrone. *Athenaeum. Studi periodici di Letteratura e Storia dell'Antichità*. Pavia, vol. LV, fasc. I-II, p. 201, 1977.

3 As especificidades do tratamento ciceroniano da ruralidade no *Cato Maior*

O tratamento da ruralidade no interno do *Cato Maior* de Cícero apresenta especificidades que, julgamos, justificam a apresentação dos traços gerais de toda a obra antes de passarmos aos comentários pontualmente ditos. Assim, desta vez deparamos um diálogo com a absoluta prevalência da personagem-título ao expor doutrinas que logo se revelam biograficamente consolatórias, pensando no fato de sua dedicação a um também sexagenário Ático²⁷ e na situação pessoal de Cícero na data de compô-lo.²⁸ O assunto da mesma “consolação” corresponde a dissuadir Lélcio e Cipião Emiliano, os imediatos destinatários fictícios da lição filosófica oferecida, da crença em alguns “inevitáveis” males da velhice, quais sejam, a- a inércia, b- a falta de vigor, c- o pleno alheamento aos prazeres e d- a proximidade da morte.

Para cada um desses impedimentos às chances de felicidade humana na fase derradeira da vida, portanto, a personagem de Catão Censor oferece sucessiva objeção,²⁹ visando, nos termos acima vistos, a propor uma imagem da velhice contrária aos maus estereótipos do senso-comum. Consideramos fundamental, para a eficácia da estratégia “pedagógica” assim constituída, o fato de que o expositor responsável por ela seja justo Catão: de fato, vemo-nos aqui diante de uma figura-chave do antigo ideário latino sobre a própria cultura, pois ele soube, como poucos, “encarnar” (ou, imaginariamente, assumir)³⁰ os traços do romano à maneira antiga. Nascido de família de cavaleiros (*equites*) nos campos sabinos (234 a.C.), teria trabalhado a terra com as próprias mãos em

²⁷ Cf. Narducci, E. Il “Cato Maior”, o la vecchiezza dell’aristocrazia romana. *Quaderni di storia*. Anno VIII, n. 16, p. 121-122, 1982.

²⁸ Cf. Robert, J.-N. Introduction. In: Cicéron. *De la vieillesse*. Texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier, introduction, notes et annexes de Jean-Noël Robert. Paris: Les Belles Lettres, 2003, p. 9: *Politiquement, il souffre d’être tenu à l’écart des affaires. Courant mai – 45, après la victoire de Munda, il décide d’écrire à César pour lui donner quelques conseils, comme cela se fait couramment à cette époque (Salluste fera de même). Mais des amis du nouveau maître de Rome lui déconseillent vivement d’envoyer sa lettre pour éviter les foudres césariennes. Cicéron, dépité, sent poindre le tyran sous l’armure du dictateur.*

²⁹ *Cato Maior*, 15-85.

³⁰ A caracterização de Catão neste diálogo de Cícero, de modo algum, corresponde sempre aos contornos da personalidade histórica retratada: ele surge, aqui, bem mais *humanus* e letrado do que jamais teria sido “na vida real”, avisam-nos os críticos (cf. de Saint-Denis, E. Caton l’ancien vu par Cicéron. *L’information littéraire*. Paris, année VIII, n. 1, p. 93-100, 1956).

sua primeira juventude antes de precoces inícios como militar, orador e magistrado e de galgar, aos 39 anos, o posto de cônsul da república romana; sem cessar as contribuições à pátria depois de atingido o auge do *cursus honorum*, vemo-lo investido da censura em 184 a.C., a qual soube desempenhar com lendária rigidez.

Embora, na “fase” que se seguiu à censura, não mais tenha tido representatividade em magistratura alguma, Catão continuou influente sobre o senado e severo opositor de ideias consideradas deletérias do tecido social republicano: atribui-se-lhe, mesmo, a famosa iniciativa de expulsar certos filósofos gregos de Roma (155 a.C.), entre os quais se contavam Carnéades, Diógenes e Critolau.³¹ Além disso, até o término de sua longa existência (149 a.C.), ele, que se iniciara numa vigorosa oratória desde moço, dedicou-se a escrever obras de cunho formador, ora destinadas a instruir seus concidadãos, ora o filho de seu primeiro casamento, Marco Pórcio Catão Liciniano: incluem-se no primeiro grupo textos como as *Origines*, das quais se lembra Varrão em *De re rustica*, o *De re militari* e o *De agri cultura*, peça inaugural da prosa romana no século II a.C.; no segundo, o *Ad filium*, identificado, na opinião de Astin, com variadíssima coletânea de preceitos práticos.³²

Pelo breve resumo biográfico sobre a personagem, já se deduz, pois, que sua escolha por Cícero para presidir o *Cato Maior* manifesta, além dos intentos políticos notados por Jean-Noël Robert,³³ traços francamente *exemplares*, no melhor espírito da tradição romana.³⁴ Tudo ocorre como se, ao compor esta obra votada a fins éticos, no sentido do correto direcionamento para a conduta humana, o autor tivesse privilegiado ceder a voz a uma figura amiúde associável, no ideário antigo, a aspectos positivos: então, certas constantes morais catonianas

³¹ Cf. Robert, J.-N. *Caton ou le citoyen*. Paris : Les Belles Lettres, 2002, p. 282-286.

³² Cf. Astin, A. E. *Cato the Censor*. Oxford: Clarendon Press, 1978, p. 183.

³³ Cf. Robert, *op. cit.*, 2003, p. 11: *Ne doutons pas, enfin, que ce Caton ait, pour Cicéron, une visée politique. Le traité résonne aussi comme une ultime contradiction à César, portée par un homme qui incarne, en son temps, la République et qui, pour l'auteur, illustre parfaitement l'anti-César.*

³⁴ Em muitas práticas de sua vida social (como, sobretudo, na oratória), os romanos antigos costumaram evocar os *exempla Maiorum* a fim de fundamentar ou dissuadir moralmente de condutas; no *Cato Maior*, curiosamente, em espécie de procedimento de *mise-en-abîme*, Catão mesmo evoca saudoso a figura senil de Quinto Fábio Máximo Cunctator (“O Temporizador”, morto em 203 a.C.), por cinco vezes cônsul e responsável bélico pela retomada de Tarento durante as Guerras Púnicas; a ele, Catão conhecera, quando jovem, já velho, vindo, porém, a amá-lo, por suas qualidades, “como a um companheiro” (*ut aequalem*, 10).

como a energia, a persistência e a atividade até o fim por si só imbuem tais lições morais da *auctoritas* afeita a cativar o público e a tornar persuasiva uma estratégia de condescendente olhar sobre a velhice.

Também se nota, pelo que dissemos do conteúdo e propósitos deste diálogo, que evidentemente não divisamos aqui um texto – à diferença do de Varrão antes analisado – “a respeito” da ruralidade, mas que, de modo específico, acaba por incorporá-la a um panorama e a fins mais amplos. Fazemos ver, nesse sentido, que os temas vinculados à agricultura ou à experiência humana na terra adentram duas vezes as linhas do *Cato Maior*, correspondendo a primeira a um desdobramento refutatório no âmbito da atividade do *senex* (ou seja, para corroborar que o homem velho não deve, necessariamente, permanecer inerte, por sempre poder ocupar-se dos campos – 24-25) e a segunda (51-60) a outro, no dos prazeres ainda possíveis.

Ambas as “intromissões” do tema rural na obra – decerto, não pouco motivadas pelo “salutar”³⁵ tradicionalismo do assunto e pelo fato de Catão, como se sabe, ser o autor de uma obra técnica agrária – recebem particulares tratamentos no interno da obra. Assim, acompanham ali as *atividades agrícolas* (24-25) o empenho político (15-20), o intelectual (21-23) e o educativo no contato com os mais jovens (25-26); quanto aos *prazeres do campo* (51-60), intercalam-se no corpo textual aos tópicos dos perigos dos deleites físicos (39-44), da conservação dos mesmos (44-48), da superioridade do deleite intelectual (49-50), do prestígio da velhice (61-64) e dos defeitos de personalidade apenas de algum eventual ancião (65-66).³⁶ Além da inserção do sub-tópico dos prazeres do campo num entorno refutatório mais rico,³⁷ ele também recebe maior desenvolvimento quando em si mesmo considerado.

Dessa forma, o que se diz em 24-25 corresponde, basicamente, apenas ao relato de Catão sobre ter testemunhado, no país sabino, seus

³⁵ Cf. Miles, G. B. *Virgil's "Georgics". A new interpretation*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1980, p. 7.

³⁶ Para todas estas indicações numéricas de partes, seguimos a divisão de Pierre Wuilleumier, segundo esquema reproduzido à página 25 da edição do *Cato Maior* preparada e traduzida por ele e prefaciada/ anotada por Jean-Noël Robert (cf. *supra* nota 27).

³⁷ Cf., sobre a grande importância do tema do prazer (e positivamente considerado!) no *Cato Maior*, algo paradoxal num filósofo que muitas vezes se pretendeu “inimigo” dos epicuristas, nuancadoras considerações de François Prost [Le thème du plaisir dans le “Cato Maior”: aspects philosophiques. In: Galand-Hallyn, P.; Lévy, C.; Verbaal W. (org.). *Le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Turnhout: Brepols Publishers, 2008, p. 378]; pessoalmente, sou grato ao autor pela disponibilização deste artigo e pelas gentis indicações bibliográficas sobre Cícero.

vizinhos romanos de alguma idade a jamais faltarem no acompanhamento dos principais afazeres da lida agrícola (como a sementeira, a colheita e a estocagem dos frutos da terra); embora, pelo modo como se expressa tal “acompanhamento” – por um discreto ablativo absoluto, *quibus absentibus* –, pudéssemos, em princípio, pensar que tais *senes* sabinos participariam dos trabalhos em mera supervisão à atividade alheia, sua presença mais direta parece implicada depois, quando se menciona, ao final do sub-tópico, virem eles até a cultivar para proveito alheio (*quaerenti cui serat* – “a quem pergunta para quem *planta*”), pois, talvez, não mais estejam vivos quando chegarem os frutos de seus esforços.

A mais longa passagem correspondente a 51-60, por sua vez, desdobra-se complexa e, até, belamente lírica em sucessivos pontos que vale a pena apontar. Inicialmente, é sintomático das colorações filosóficas da abordagem do tema no âmbito do *Cato Maior* que a personagem de Catão chegue a estabelecer afinidades entre a vida do agricultor e a do sábio [*quae nec ulla impediuntur senectute et mihi ad sapientis uitam proxime uidentur accedere* – “eles (*uoluptates* = “os prazeres”) por velhice alguma são barrados e parecem-me proximamente coadunar-se à vida do sábio”]; a terra, ainda, em léxico de todo evocativo dos mundos do poder e do dinheiro, *numquam recusat imperium nec unquam sine usura reddit quod accepit, sed alias minore, plerumque maiore cum fenore* (“nunca recusa uma ordem nem jamais devolve sem juros o que recebeu, mas às vezes com menor, quase sempre com maior lucro”) e, de modo por inteiro ilustrativo do peculiar direcionamento de sentidos dado ao tema por Cícero (não, de fato, técnico para os fins que aqui nos dizem respeito), não interessa a Catão apenas materialmente:

Contudo, decerto gosto não só do fruto, mas ainda do vigor da própria terra e de sua natureza: quando acolheu a semente esparsa no interior macio e lavrado, primeiro a mantém encoberta (*occaecatam*), e por isso se chamou de *occatio* (“gradadura”) o que o faz –, depois, abafada pelos vapores e por sua pressão, dilata e tira dela o verdor da erva, o qual, apoiando-se nas raízes do broto, aos poucos se desenvolve; e, de pé com a haste nodosa, já se implica em dobras como que atingindo a puberdade. Quando as deixa, espalha os grãos bem arranjados da espiga e resguarda-se contra os bicos das aves menores com a proteção das arestas (minha tradução).³⁸

³⁸ *Cato Maior*, 51: *Quamquam me quidem non fructus modo, sed etiam ipsius terrae uis ac natura delectat: quae cum gremio mollito ac subacto sparsum semen excepit, primum id occaecatam cohibet, ex quo occatio quae hoc efficit nominata est –, dein tepefactum uapore et compressu suo diffundit et elicit herbescentem ex eo uiriditatem, quae nixa fibris stirpium, sensim adulescit, culmoque erecta geniculato, uaginis iam quasi pubescens includitur; ex quibus cum emersit, fundit frugem spici ordine structam, et contra auium minorum morsus munitur uallo aristarum.*

Ora, o que temos acima, na verdade identificado com uma literal declaração de amor da personagem à terra pelo maravilhoso de sua força geradora mesma, de modo algum assume o viés discursivo do preceituar, mas, antes, o de uma espécie de justificativa pelo entusiasmo em jogo. Desperta especialmente o interesse a proposição de inegável proximidade entre o processo de fecundação e crescimento das plantas no seio da terra e o que se dá, de modo paralelo, com as “crias” humanas: concretas imagens como a da acolhida da “semente” (*semen*) num “interior macio” (*gremio mollito*), da saída, gradual fortalecimento, puberdade (*quasi pubescens*) e, enfim, madureza do broto em algo a poder, de pé, defender-se com as arestas da casca e dar ele mesmo seus próprios grãos estabelecem claros nexos com nossa natureza.

Na sequência (52), ao mencionar as vantagens da vinha para um velho agricultor, Catão continua alheio a imediatas constatações de ganho material (algo bem diverso se passava pela escala de valores traçada nas linhas do *De agri cultura* do autor),³⁹ como se, ainda, novo espetáculo de maravilhas o aguardasse a propósito da dedicação a essa cultura: tal sentimento se patenteia, por exemplo, ao destacar a personagem os “esforços” da planta para erguer-se do chão com as gavinhas (*clauiculis suis quasi manibus quidquid est nacta complectitur* – “com suas gavinhas, à semelhança de mãos, agarra o que quer que tenha encontrado”), sua “selvagem”⁴⁰ exuberância ao dar ramos (*ne... in omnis partis nimia fundatur* – “para não... por todos os lados, em excesso, espalhar-se”) e a beleza dos pés já carregados de uvas que pâmpanos protegem do sol (*qua quid potest esse cum fructu laetius, tum aspectu pulchrius?* – “o que pode ser mais alegre, pelo fruto, que isso, o que mais bonito pela aparência?”).

Ao início de 54, depois de omitir-se de tratar de um tema tão banal quanto a adubação da terra (*quid de utilitate loquar stercorandi? Dixi in eo libro quem de rebus rusticis scripsi* – “por que falaria da utilidade de adubar? Já o disse naquele livro que compus dos assuntos rurais”), um mais polido e literato Catão lembra o apagamento do assunto n’Os

³⁹ Cf. Marmorale, E. *Cato Maior*. Bari: Laterza & Figli, 1949, p. 184-185: *Catão, pelo contrário, decerto não o teria sabido fazer; a planta nada é para ele a não ser algo de que é preciso cuidar para obter bons frutos, o animal nada a não ser um instrumento de trabalho. Também quando fala de flores e de plantas de jardim, nunca usa um adjetivo que indique uma descrição ou um sentimento: aquelas plantas e aquelas flores são vistas sob o aspecto utilitário, porque Catão sabe que delas deve sair o dinheiro necessário para o sustento de uma família* (minha tradução do original italiano).

⁴⁰ Em *Geórgicas* II, 362-370, Virgílio também apresenta uma imagem das videiras como “indisciplinadamente” desejosas de crescer e necessitando, assim, serem refreadas pelo *agricola*.

trabalhos e os dias de Hesíodo e que Laertes, pai de Ulisses na *Odisseia*, costumava consolar as dores da ausência do filho justamente estercando os campos (XXIV, 226), longe da violência palaciana dos pretendentes. Nos dois seguimentos posteriores, o cenário é dominado pelos emblemas de lendários anciãos romanos, para quem lavrar o solo nunca significou desonra ou afastamento das responsabilidades cívicas (Mânio Cúrio Dentato, triunfador sobre os sabinos, os samnitas e o rei Pirro, em 275 a.C., e o ditador Cincinato – séc. V a.C.), bem como pela enumeração de importantes vantagens da lida rústica, quais sejam, não faltar às obrigações para com o gênero humano, ter fartura de víveres e de itens votivos aos deuses; cumprindo-se o bem da fartura, inclusive, o *agricola* mais uma vez se vê acordado com a *uoluptas* (*in gratiam iam cum uoluptate redeamus* – “tornemos já às boas-graças do prazer”).

O que vemos em 57 e 58 poder-se-ia respectivamente resumir como uma entrega quase sensual a algumas delícias da vida rústica (como a harmonia “paisagística” dos olivais, vinhedos e arvoredos bem plantados e o gozo simples das sombras ou do fogo conforme faça calor ou frio) e a serena recusa dos deleites das armas, dos cavalos, da caça e outros, mais bem acomodados à juventude. A penúltima passagem, toda ela adaptada de antológico trecho do *Econômico* de Xenofonte (IV, 20ss.), mereceria estendidos comentários pela complexidade das questões que envolve no tocante à interface entre a cultura grega e a latina: sem nos alongarmos nesse sentido, por ora limitamo-nos a lembrar que se trata da anedota da visita ao jovem Ciro pelo general lacedemônio Lisandro. Ora, nessa ocasião, o segundo tivera a oportunidade de ser recebido num belíssimo e fecundo horto – sugestivamente chamado, à maneira oriental, *parádeisos* – pelo também belo príncipe persa, crescendo-se a todas as boas impressões recebidas... que o jardim fora cultivado pelas mãos do próprio Ciro.⁴¹ E, em reconhecimento a uma excelência, *também agrária*, do príncipe, apenas restou ao espartano dizer:

Com muita justiça, Ciro, dizem-te feliz, pois foi unida a sorte a teu valor (minha tradução).⁴²

Enfim, o trecho se acaba com o novo *exemplum* de Marco Valério Corvino, a quem a tradição atribuíra ter-se ocupado de seus campos até

⁴¹ *Econômico*, IV, 23-25.

⁴² *Econômico*, IV, 25: Δικαίως μοι δοκεῖς, ὦ Κύρε, εὐδαίμων εἶναι ἄγαθός γὰρ ὢν ἄνθρωπος εὐδαιμονεῖς – “Justamente, ó Ciro, pareces-me ser feliz: pois, sendo um homem bom, és feliz” (minha tradução). Cf. também, para a versão latina, *Cato Maior*, 59: *Rite uero te, Cyre, beatum ferunt, quoniam uirtuti tuae fortuna coniuncta est.*

a morte, com mais de cem anos. Cônsul por seis ocasiões, quase meio século separou-lhe a primeira da última vez nessa magistratura;⁴³ ainda, a personagem de Catão o dá, aqui, por mais feliz na velhice, quando só viu aumentar o “prestígio” (*auctoritas*) e diminuir (publicamente) os “trabalhos” (*labores*).

A recapitulação feita de alguns dos principais elementos dos prazeres (ou labores)⁴⁴ da agricultura no *Cato Maior* não deixa dúvidas de que, na verdade, encontramos-nos desta feita bem afastados de qualquer abordagem técnica da ruralidade: faltam, nos termos do dito, o comprometimento com os detalhes, com a sistematicidade e com uma prática “dureza” expositiva. Do ponto de vista da sistematicidade ao abordar as práticas rurais, embora Catão cite de passagem as vinhas, os grãos, a grande criação animal, a apicultura e, até, algum produto dos hortos (*florum omnium uarietate* – “com a variedade de todas as flores” – 54), ou seja, acabe de certo modo abrangendo, como no *De re rustica* varroniano, os principais ramos da economia agrária antiga, trata-se de meras menções, nunca de livros inteiros... No interno de cada uma dessas citações, ainda, não se trata de forma alguma, mesmo no caso das mais desenvolvidas (como aquela às vinhas e a acima transcrita, aos grãos), de enumerar e bem descrever “todas” as etapas dos trabalhos, como se, aqui, sequer fosse possível conceber um mecanismo construtivo afim ao esboço e posterior preenchimento das “grades” estruturadoras encontradas no *De re rustica*.

Por outro lado, se algum detalhamento há, por exemplo, ao apontar em 52-53 vários motivos do encanto natural das vinhas – *natura ipsa delectat*, “a natureza mesma me cativa” –, como seus esforços para porem-se de pé, sua pujança ao crescerem e a beleza dos ramos já carregados de cachos, nada se compara em grau e, até, reiteração, aos cuidados do autor do *De re rustica* quando se ocupa de apresentar-nos, sob o aspecto visto há pouco, a anatomia dos animais desejáveis no *fundus*. E, há que se convir, pouquíssima aspereza ou trivialidade, pelo modo mesmo de apresentar o tema, encontramos nas menções agrárias do *Cato Maior*: segundo indiciado pelo excerto referente ao juízo crítico de Powell, que ajuda a abrir o artigo, talvez se concentrem nos “humildes”

⁴³ Cf. nota de J.-N. Robert ao trecho, na edição citada do *Cato Maior* ciceroniano.

⁴⁴ As ressalvas que fazemos abaixo sobre a ausência da tecnicidade agrária no trecho dos “prazeres da agricultura” do *Cato Maior* também se aplicam àquele brevíssimo das “atividades”, esse último, por sinal, bem menos desenvolvido em vários aspectos, como assinalamos.

trechos rurais os mais sensíveis acentos “líricos” de todo o diálogo;⁴⁵ tal lirismo, parece-nos, coaduna-se com a evidenciação de aspectos maravilhosos até nos mais banais ou “pequenos” fenômenos a desenrolar-se sem cessar no mundo à nossa volta.⁴⁶

Sobre a questão valorativa de uma atividade/ prazer peculiar como o da agricultura, já que, pela estrutura do diálogo, vemo-los sempre inseridos na *refutação* das queixas contra a velhice, evidentemente não faria sentido a polemização interna em torno de ser ou não irrestrito bem a ruralidade. O próprio prestígio do tema numa cultura como a romana antiga, promotora da ideologia da “moralidade camponesa”, e, por séculos, ciosa dos elos entre os membros das famílias tradicionais e a terra,⁴⁷ reveste nobremente o assunto. Ademais, como atividade e prazer vêm contrapor-se, justamente, aos males da suposta inércia senil e do fim de todos os deleites no tempo derradeiro da existência humana, é forçoso, para consolar e desfazer tais imagens, que se construam visões *convidativas* da vida no campo: assim, evitando ressaltar-lhe eventuais degradações “modernizantes” ou os esperados embrutecimentos da lida quotidiana – óbvio aspecto do verdadeiro tratado agrícola de Cato Censor! –,⁴⁸ Cícero logra oferecer da ruralidade um quadro, ao mesmo tempo, afim ao *honestum* e luminoso.

Tal “linearidade” valorativa, no entanto, bem como a ausência de uma real tecnicidade agrícola, jamais colocaria em desvantagem as qualidades literárias ou filosóficas do *Cato Maior*, diante do *De re rustica*: trata-se, no cotejo com a obra varroniana que aqui temos em mira, de uma iniciativa diversa, de todo bem-sucedida nos propósitos-outros a que Cícero a votou. E, como atesta a fortuna da obra nos tempos subsequentes,⁴⁹ de modo algum abordar *também* a ruralidade, mas à sua peculiar maneira, foi então desdouro para a pena de Cícero.

⁴⁵ Cf. *supra* nota 5.

⁴⁶ Não por acaso, a produção do “estranhamento” na percepção de um mundo “desautomatizado” tem sido veiculada por vários críticos (Viktor Chklovski – 1917 – , Roman Jakobson, Terry Eagleton – 1983) como central para a própria poeticidade da linguagem. Cf. Teixeira, I. O formalismo russo. *Cult.* São Paulo, p. 36-39, agosto 1998.

⁴⁷ Cf. *supra* nota 23.

⁴⁸ Cf. *supra* nota 36.

⁴⁹ Cf. MacKendrick, P. On old age. In: _____. *The philosophical books of Cicero*. London: Duckworth, 1995, p. 212: *The survival of so many manuscripts attests to the work's popularity through the centuries. The noble sentiments and beautiful prose also made “On old age” a standard school text.*

Referências

- ASTIN, A. E. *Cato the Censor*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- CATO; VARRO. *On agriculture*. With an English translation by H. D. Hooper. Cambridge, Mass./ London, England: Harvard University Press, 1999.
- CICÉRON. *De la vieillesse*. Texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier, introduction, notes et annexes de Jean-Noël Robert. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- COLUMELLA. *On agriculture*. With an English translation by E. S. Forster and E. H. Heffner. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 1954. Vol. III.
- DALZELL, A. *The criticism of didactic poetry. Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1996.
- GRIMAL, P. *Virgílio, ou o segundo nascimento de Roma*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HEURGON, J. Introduction. In: VARRON. *Économie rurale. Livre I*. Texte établi, traduit et commenté par J. Heurgon Paris: Les Belles Lettres, 2003, p. 7-85.
- MAC KENDRICK, P. On old age. In: _____. *The philosophical books of Cicero*. London: Duckworth, 1995.
- MARMORALE, E. *Cato Maior*. Bari: Laterza & Figli, 1949.
- MARTIN, R. *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- MILES, G. B. *Virgil's "Georgics". A new interpretation*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1980.
- de MONTAIGNE, M. *Essais*. Londres: Jean Nourse & Vaillant, 1768. Vol IV.
- NARDUCCI, E. Il "Cato Maior", o la vecchiezza dell'aristocrazia romana. *Quaderni di storia*. Anno VIII, n. 16, p. 121-163, 1982.
- PERUTELLI, A. Il texto come maestro. In: CAVALLO, G. et alii. (Org.). *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma: Salerno Editrice, 1989. Vol. I, p. 277-310.
- POWELL, J. G. F. Introduction. In: CICERO. *Cato Maior de Senectute*. Edited with introduction and commentary by J. G. F. Powell. Cambridge: University Press, 1988, p. 1-30ss.
- PROST, F. Le thème du plaisir dans le "Cato Maior": aspects philosophiques. In: GALAND-HALLYN, P.; LÉVY, C.; VERBAAL W. (Org.). *Le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*. Turnhout: Brepols Publishers, 2008, p. 377-394.
- ROBERT, J.-N. *Caton ou le citoyen*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- ROBERT, J.-N. Introduction. In: CICÉRON. *De la vieillesse*. Texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier, introduction, notes et annexes de Jean-Noël Robert. Paris: Les Belles Lettres, 2003, p. 7-25.

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

RUCH, M. *Le préambule dans les oeuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*. Paris: Les Belles Lettres, 1958.

SABATTINI, A. Sulla transumanza in Varrone. *Athenaeum. Studi periodici di Letteratura e Storia dell'Antichità*. Pavia, v. LV, fasc. I-II, p. 199-203, 1977.

de SAINT-DENIS, E. Caton l'ancien vu par Cicéron. *L'information littéraire*. Paris, année VIII, n. 1, p. 93-100, 1956.

SALVATORE, A. "Georgiche" di Virgilio e "De re rustica" di Varrone. In: *Atti del convegno virgiliano sul bimillenario delle "Georgiche" – Napoli: 17-19 dicembre 1975*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1977, p. 67-111.

TEIXEIRA, I. O formalismo russo. *Cult*. São Paulo, p. 36-39, agosto 1998.

TREVIZAM, M. *Linguagem e interpretação na literatura agrária latina*. Tese (Doutorado). Campinas: IEL-UNICAMP, 2006. (Inédita).

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

VARRON. *Économie rurale. Livre II*. Texte établi, traduit et commenté par C. Guiraud. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

VARRON. *Économie rurale. Livre III*. Texte établi, traduit et commenté par C. Guiraud. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

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

XENOPHON. *Oeconomicus. A social and historical commentary*. Translation, introduction and commentary by Sarah B. Pomeroy. *Oxford*: Clarendon Press, 1995.

HERÓIS, ORÁCULOS E REIS: A CONSTRUÇÃO DE GENEALOGIAS ILUSTRES E IMAGINÁRIAS NAS LITERATURAS DA ANTIGUIDADE AO RENASCIMENTO

Raphael Dias Barcellos*
Faculdade de Letras da UFMG

RÉSUMÉ: Pendant l'Antiquité Classique, le Moyen Âge et la Renaissance les dynasties ou les familles nobles avaient coutume de se forger une ascendance imaginaire parfois liée à des personnages littéraires fabuleux. Dans cette tentative destinée à se légitimer politiquement et idéologiquement, il faut retenir le rôle important joué par des personnages comme Énée et Arthur. Ce travail présentera et commentera quelques exemples de cette ressource employée par les diverses littératures anciennes et modernes, comme c'est le cas dans l'*Énéide* de Virgile, les Livres de Lignages portugais, certains récits de chevalerie et poèmes épiques de la Renaissance italienne et anglaise.

MOTS-CLÉS: merveilleux; genealogie mythique; épopée; roman de chevalerie; matière de Bretagne.

Tanto na Antiguidade clássica quanto no Medievo e no Renascimento, os indivíduos pertencentes a importantes famílias e à nobreza eram essencialmente definidos por sua posição em uma intrincada rede de relações sociais. As alianças políticas que realizavam entre si, suas relações de interdependência e os componentes familiares que os inseriam em uma complexa trama linhagística, criavam elos (reais e imaginários) entre os nobres e seus antepassados. Quando os elos reais não eram suficientes, apelava-se para o imaginário, elemento pertencente ao *Maravilhoso*.

* raphaelbarcellos@hotmail.com

Os contornos desse *Maravilhoso*, seja ele definido como um *universo de objetos*,¹ como o fez o historiador Jacques Le Goff, seja ele um *gênero literário*,² como o definiu Todorov, por abranger elementos do folclore e imaginário dos povos, abarca também inúmeros mitos considerados fundacionais, em que dinastias reais ou nobres famílias procuravam forjar para si origens míticas.

Tais mitos, impregnados por gestas fantásticas de heróis muitas vezes fabulosos, em diversas vezes serviram como origem e legitimação para inúmeras civilizações ou, como ocorreu na maioria dos casos, como elemento de gloriosa ascendência para uma determinada família no seio de uma sociedade.

Como definiu Jacques Le Goff em sua obra *O Maravilhoso no Ocidente Medieval*, esse maravilhoso fundacional, definido pelo historiador como *Maravilhoso Político* foi, na Idade Média, largamente utilizado por governantes e por outras autoridades com fins políticos.

Le Goff pontua que essa modalidade do *Maravilhoso*, além de conferir grande fascínio e imenso respeito àqueles que dele se apropriavam, era muitas vezes inquietante e ambígua. Como exemplo, o autor refere-se à história de Melusina, a fabulosa criatura medieval, metade mulher e metade serpente, que muitas vezes foi reivindicada como antepassada, uma espécie de totem, por diversas famílias, e utilizada como instrumento de política e poder.

Le Goff lembra ainda que o exemplo mais intrigante desse maravilhoso político ambíguo é o da ascendência “melusiniana” dos Plantagenetas, nobres de origem francesa, que se tornaram reis da Inglaterra.

Quanto a essa questão, há uma curiosa informação mencionada pelo historiador André Maurois em sua *História da Inglaterra*:

Henrique II Plantageneta era conhecido por descender de poderosa e terrível família. Entre os seu antepassados angevinos havia aquele Foulque o Negro, que passava por ter mandado queimar sua mulher e que obrigara o seu filho a solicitar uma graça de quatro pés, selado como um cavalo. Uma de suas avós, Condessa de Anjou, passava por ter sido feiticeira e por ter voado um dia pela janela de uma igreja. Seu filho, Ricardo Coração de Leão, compelido a justificar a crueldade

¹ Cf. Le Goff, J. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval*. Tradução de José Antônio Pinto Ribeiro. Lisboa: Setenta, 1985.

² Cf. Todorov, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

de sua família, dirá depois que tal família não podia deixar de ser desunida, pois todos vinham do Diabo e voltariam ao Diabo.³

Como visto acima, Ricardo recorria à lenda de Melusina como meio para explicar suas ações políticas e o modo muitas vezes desconcertante de se comportar como governante. Através do mito de Melusina, portanto, encontrava um meio de justificar aspectos extravagantes e pérfidos de uma família em que os filhos se armavam contra os pais e se combatiam incessantemente.

Se, por um lado, esse mito serviu para justificar atrocidades e atuou como fonte eficaz de temor e poder, por outro, constituiu-se como uma forte ferramenta utilizada pelos opositores dos Plantagenetas. Como explica Jacques Le Goff, Filipe Augusto, rei francês, procurou servir-se do mito de Melusina como propaganda política e religiosa contra a família de Ricardo, sobretudo em prejuízo de seu irmão, João Sem Terra. Filipe montou uma autêntica campanha em que os emissários e partidários dos franceses diziam que era preciso extirpar os filhos da mulher-demônio.⁴

A busca por um mito fabuloso que fosse capaz de legitimar o poder de um governante ou de toda uma família não foi, entretanto, um recurso empregado apenas pela mentalidade medieval. Na Roma imperial, tem-se o exemplo de Virgílio e seu épico *Eneida*, poema em que são narradas as gestas de Enéias, único troiano sobrevivente da destruição de Tróia, até a consumação de seus feitos através da conquista do Lácio. Essa epopéia, impregnada de elementos fabulosos, também se insere no rol de obras literárias em que mitos heróicos serviram como ponto de apoio, ascensão e legitimação de dinastias e governos.

Como é conhecido, Virgílio foi uma espécie de poeta oficial do regime do imperador Augusto, que subiu ao poder após o fim do Triunvirato. Na *Eneida*, obra em que são cantadas e idealizadas as virtudes que fundaram e mantiveram Roma, Virgílio foi à lenda de Enéias para fazer desse herói um ancestral legítimo da família Iulia, da qual descendiam Júlio César e o próprio Augusto.

Como é relatado no poema, da cidade de Tróia destruída pelos gregos, foge o pio Enéias, junto a seu pai Anquises, em busca de uma nova terra acolhedora e pacífica. Após inúmeras batalhas, feéricas

³ Cf. Maurois, A. *História da Inglaterra*. Tradução de Carlos Domingues. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, s.d., p. 83.

⁴ Cf. Le Goff, *op. cit.*, p. 29.

aventuras e a triste morte de seu pai, a Enéias é concedido, como presente e piedade divina, o terreno italiano como futura e gloriosa morada.

No sexto canto do poema, em que ao herói é permitida uma visita ao Hades, Enéias tem um derradeiro encontro com seu pai, que vaticina a futura glória de Roma e desfila, diante dos olhos do filho, os governantes que assumiriam as rédeas da República e do Império Romano.

Ao final da predição, Anquises estabelece um fio condutor entre o futuro e o passado, e funda uma verdadeira árvore genealógica que se origina em Enéias, e prossegue através de Augusto, no intuito de indicar que aquilo que o herói um dia recebeu como dádiva divina, Augusto manterá de forma incontestada, através do estabelecimento de um novo império universal.

É importante ter em conta a frutífera apropriação da figura de Enéias como ascendência ilustre em muitos poemas e romances medievais e renascentistas. Em inúmeras obras de temática arturiana, por exemplo, os fatos narrados no épico de Virgílio são apropriados e misturados à Historiografia, no intuito de criar raízes grandiosas para os povos em questão. Inglaterra, Portugal, Espanha e Itália utilizaram-se abundantemente desse recurso em muitas de suas obras.

No romance medieval *Sir Gawain and the Green Knight*, escrito em inglês médio, por exemplo, a narrativa em si é precedida por uma espécie de prólogo, no qual a historiografia ficcional romana e uma imaginária listagem genealógica servem como ponto de origem aos eventos narrados a seguir, como a sugerir que a História inglesa seria concebida não mais do que como um prolongamento direto da História de Roma, tendo início com o cerco a Tróia e depois a conquista da Bretanha levada a cabo por Felix Brutus, personagem largamente utilizado na literatura medieval como fundador daquela região:

Siþen þe sege and þe assaut watz sesed at Troye
þe borþ brittened and brent to brondez and askez,
þe tulk þat þe trammes of tresoun þer wroþt
watz tried for his tricherie þe trewest on erþe
hit watz Ennias þe athel and his highe kynde
þat siþen depreced prouinces and patrounes bicom
welneþe of al þe wele in þe west iles
fro riche Romulus to Rome ricchis hym swyþe
with gret bobbaunce þat burþe he biges vpon fyrst
and neuenes hit his aune nome as hit now hat
Tirius to Tuskan and teldes bigynnes
angaberde in Lumbardie lyftes vp homes

and fer ouer þe French flod Felix Brutus
on mony bonkkes ful brode Bretayn he settez.⁵

Como acima referido a respeito dos romances de temática arturiana, os eventos ocorridos em Tróia e suas implicações reais e imaginárias para a história de toda a Europa, servem como ambientação à narrativa e mesmo *leitmotiv* para diversas aventuras. Dessa forma, referências ao cerco da cidade e suas consequências podem ser encontradas nos ciclos franceses de novelas de cavalaria medievais, conhecidos como *Vulgata* e *Pós-Vulgata*, sendo este último traduzido para diversas línguas, dentre elas o Português e Espanhol.

Na tradução da *L'Estoire del Saint Graal* da Pós-Vulgata para o Português, conhecida como *A Demanda do Santo Graal*, Galaaz e Boorz, dois célebres cavaleiros da corte de Logres, dirigem-se ao castelo do rei Brutos, concebido no romance como descendente direto de Brutus da Bretanha, primeiro conquistador do território bretão e neto do próprio Enéias:

E depós vésperas, quando começava noitecer, aveo que acharom uu castelo em uu chaão pequeno. E havia nome “Castel Brut”, por amor de Brutos, que o fezera. E êste castelo o esbulharom os de Troia e o destroírom, quando os Troiaãos foram deitados polos Gregos e quando foram deitados por Elena a mui fremosa. Aquel castelo havia nome “Brut” e era bem assentado, se houvesse abastamento de água. E o senhor daquel castelo era rei e havia nome Brutos, por amor daquel rei Brutos que o poborara primeiro.⁶

⁵ “Quando o cerco e assalto a Tróia haviam terminado/ e quando tornada em escombros e cinzas a fortaleza,/ e quando o traidor cujo artifício da insídia fabricou/ e por sua própria perfídia foi afligido, aquele de probos atos que sobre o mundo pisou/ o nobre Eneias e sua ilustre parentela/ terras sujeitaram e senhores tornaram-se/ de quase toda a riqueza das Ilhas Ocidentais./ Quando se dirigiu a Roma o forte Rômulo/ em grande pompa e orgulho, quem a primeiro povoou/ nomeando-a com seu próprio nome, o qual ainda hoje persiste/ Tiro à Toscana dirigiu-se, cidades encontrou/ Longobardos na Lombardia casas erigiram/ e muito além das águas francesas, Félix Brutus/ em muitas margens e escarpas bretãs estabeleceu-se” (tradução nossa). – cf. Tolkien, J. R. R.; Gordon, E. V.; Davis, N. (org.). *Sir Gawain and the green knight*. Oxford: University Press, 1968, p. 1.

⁶ Cf. *A Demanda do Santo Graal*. Edição e tradução de Augusto Magne. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional INL/ Ministério da Educação e Saúde, 1944. Vol. I, p. 154.

Aqui, a menção a alguns personagens ilustres e a referência a um passado grandioso apenas servem para aumentar o prestígio e importância dos eventos que ocorrem na narrativa. Ao serem introduzidos personagens de uma tradição greco-latina na literatura medieval cavaleiresca, pretende-se estabelecer um perene fio condutor entre elas e conferir à última a mesma importância e vivacidade heróica da primeira.

Uma terceira obra a nutrir-se da figura de Enéias é a *Crônica do Imperador Clarimundo*, romance de cavalaria português do século dezesseis, escrito pelo poeta e gramático João de Barros, e fortemente impregnado por elementos épicos e destinado a exaltar a *Conquista do Oriente*, perpetrada pelos reis portugueses da época, dentre eles, pelo rei D. Manuel (1469-1521), protetor e mecenas do escritor.

A pedido do rei, João de Barros resolveu estabelecer, em forma de narrativa maravilhosa, as façanhas comerciais, bélicas e culturais da Dinastia de Avis durante o período das expansões marítimas. Anos antes de Luís de Camões, João de Barros criou uma obra que exaltasse a História de Portugal e que a ligasse às grandes proezas da História, o que fez com que o escritor também aproximasse seus heróis da plêiade de guerreiros greco-latinos, em especial a Enéias após a destruição de Ílio.

Clarimundo, personagem central do romance é configurado, aos moldes de Amadis de Gaula, como o “melhor cavaleiro do mundo” e aquele responsável pela futura glória portuguesa. Após executar inúmeras façanhas e prodígios, é anunciado em forma de vaticínio pela boca do mago Fanimor, que de sua descendência surgiriam os principais governantes portugueses, aqueles fadados a exercer grande domínio sobre toda a Europa.

No terceiro e último livro do romance, após ter sido profetizada sua conquista sobre Portugal e anunciada a genealogia ilustre que viria através de seus descendentes, Clarimundo aporta em terras portuguesas e é atacado por guerreiros troianos, remanescentes do cerco de Tróia e que se dirigiram às terras de Lisboa devido às riquezas e promessas do local.

Semelhante a Enéias que se depara com um Lácio habitado por inúmeras tribos latinas com as quais deveria guerrear para exercer o controle da região, Clarimundo e seus companheiros encontram ferozes troianos em Lisboa, que, após lutarem contra gregos que também desejavam povoar a região, os destruíram e conquistaram o castelo de Alcácer. O romance apresenta uma curiosa extensão da batalha entre gregos e troianos que teria ocorrido em terras portuguesas, na tentativa de conferir ao ambiente ibérico uma atmosfera de importância épica:

Caminharam pelo rio acima até chegarem ao outro dia pela manhã defronte do castelo de Alcácer, a tempo que se defendiam os moradores dele de gente estrangeira, que os tinha cercados. E porque entre os Troianos e a fortaleza se metia o rio, foram dez deles a nado à outra parte onde estavam alguns batéis amarrados, e neles se passaram todos.

E com o sentido que os combatentes tinham no combate, tiveram eles tempo para isto fazer; e quando deram sobre eles, conhecendo-se serem Gregos, como inda traziam as chagas de suas dores abertas, começaram de exercitar aquele ódio mortal que lhes tinham; porque estes Gregos eram da companhia de Ulisses, o qual depois do vencimento de Tróia, não podendo tomar o porto de sua pátria, andava perdido, perdendo por uma e outra parte de sua frota. E estes poucos vieram ali aportar nas duas naus que os Troianos na costa acharam perdidas. Os quais escapando daquele naufrágio, e perdimento, saindo em terra, como estavam desbaratados, tanto que acharam sinal de povoação vieram ter àquele castelo de Alcácer, roubando o que achavam pelo campo. E querendo entrar nele por força, chegaram os Troianos a este tempo.

Os Gregos quando os conheceram, parecendo-lhes que inda a fortuna lhes era próspera em vencer Troianos, meteram-se mui rijo, mas eles magoados das perdas passadas começaram de lhes dar a sentir quanto suas cousas tinham sentido. E vendo os que dentro do castelo estavam, que os Troianos eram de sua parte, e com morte de seus inimigos os faziam seguros de traição e engano (inda que não os conheceram), saíram fora e, com seu fâvor e ajuda fartaram as iras no sangue dos Gregos.⁷

Somente após a vitória sobre os troianos – da mesma forma como ocorre a Enéias após derrotar as tribos inimigas – Clarimundo consegue conceber o cumprimento dos feéricos vaticínios de Fanimor e vislumbrar a criação da tão aguardada e ilustre genealogia que em Portugal reinaria.

Portadores de uma função muito parecida às das obras até aqui mencionadas não poderiam deixar de ser mencionados os *Quatro Livros das Linhagens*, produzidos na Península Ibérica medieval e considerados como importantes fontes que alternam trechos narrativos e fabulosas listas genealógicas. Muitas vezes feitos por encomenda, eram registros de nobres famílias, compilados em épocas diversas e que tinham a função de legitimar o poder de alguma família ou justificar seu direito a determinados privilégios.

⁷ Cf. de Barros, J. *Crônica do Imperador Clarimundo*. Lisboa: Sá da Costa, 1953. Vol. III, p. 115-116.

A sua realização estava intimamente ligada aos interesses da nobreza, porque, registrando as linhas de descendência, tinha-se em vista garantir os direitos patrimoniais das famílias fidalgas.

Como nos outros exemplos acima discutidos, nesses nobiliários, as estirpes aristocráticas portuguesas se inseriam em uma árvore genealógica imaginária, advinda das maiores personalidades universais até então conhecidas, embora neste caso as pretensões almejassem ares mais elevados, pois tentavam realizar parentescos, em linha direta e sem corruptelas, que remetessem diretamente ao Adão bíblico.

Um exemplo encontra-se no quarto *Livro de Linhagens*, o segundo organizado por iniciativa do Conde de Barcelos, filho do rei D. Dinis (1261-1325). Concebido como uma histórica genealogia universal, tal livro pretendia fazer dos reis portugueses, descendentes diretos do primeiro homem (Adão) e, de sua linhagem, uma continuação exata das narrativas encontradas na Bíblia.

O Livro então começa pelas linhagens que vão de Adão a Jesus Cristo, passando às histórias dos povos hebreus, aos reis e imperadores de Roma, aos reis bretões mencionados nos romances da Matéria de Bretanha, e finalmente à Reconquista, onde iriam entroncar as principais famílias nobres portuguesas.⁸ Como visto, portanto, esses *Livros de Linhagens* procuravam criar uma respeitosa e fabulosa ascendência para a nobreza portuguesa.

A quinta e última manifestação literária aqui mencionada que aporta à linhagem troiana encontra-se no épico renascentista italiano *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto. Tendo também como princípio narrativo o mesmo pressuposto feérico das obras medievais acima referidas, a obra em questão tem por fundo as guerras entre Carlos Magno e os mouros, liderados pelo rei Agramante, e no qual avulta Orlando, o célebre personagem Rolando da gesta francesa *Chanson de Roland*.

Nesse poema, estão também Ruggiero e Bradamante, tidos como descendentes de Heitor – que, ao lado de Enéias, era outra importante figura troiana – através de seu filho Astianatte (Astianax). Sua importância no épico de Ariosto é capital, pois são aqueles destinados a dar origem à nobre estirpe dos d'Este ou Estensi, uma importante família de Ferrara. Vale lembrar, portanto, que esse poema é ainda sintoma de uma sociedade essencialmente nobiliárquica.

⁸ Cf. Herculano, A. *Portugaliae Monumenta Historica*. Lisboa: Academia Scientiarum, 1867. Scriptores, vol. I, fasc. 2 e 3, p. 230-389.

Vejamus a situação: Ludovico Ariosto nasceu em 1474 e boa parte da sua vida foi passada em Ferrara, onde encontrou protetor em Ercole I e também na figura de seu filho, o cardeal Ippolito d'Este. Para este último, Ariosto trabalhou como secretário e emissário diplomático, o qual exaltou em seu poema épico.

Por ser a Itália daquela época uma sociedade com grandes traços nobiliárquicos, era muito importante ter uma genealogia ilustre, que fizesse a família descender de um grande herói mitológico ou histórico. As cortes italianas tinham todas uma grande tradição cultural, mas, mais do que todas, as de Florença e de Ferrara. Esta última, podia orgulhar-se de ter por ela passado, sucessivamente, os três maiores poetas épicos da Itália: Ariosto, Tasso e Boiardo.

É importante observar como a pretensão dos governantes fazia-se visível antes mesmo de Ariosto: Ercole I d'Este encarregara Boiardo de criar, no *Orlando Innamorato*, um antepassado ilustre para a sua família, tendo o poeta introduzido no poema a figura do cavaleiro Ruggiero com essa finalidade. No entanto, apenas mais tarde, através de Ariosto, é que a personagem de Ruggiero foi plenamente desenvolvida e unida à heroína Bradamante, união da qual, de acordo com o poema, se originaria a “hercúlea prole” de Ippolito.

No poema, a intenção nobiliárquica surge no terceiro canto, no momento em que a maga Melissa conduz Bradamante ao túmulo do mago Merlin, cuja alma assim profetiza a respeito da ilustre genealogia italiana que dela será gerada:

Favorisca Fortuna ogni tua voglia,
o casta e nobilissima donzella,
del cui ventre uscirà il seme fecondo
che onorar deve Italia e tutto il mondo.

L'antiquo sangue che venne da Troia,
per li duo miglior rivi in te commisto,
produrrà l'ornamento, il fior, la gioia
d'ogni lignaggio ch'abbia il sol mai visto
tra l'Indo e 'l Tago e 'l Nilo e la Danoia,
tra quanto è 'n mezzo Antartico e Calisto.
Ne la progenie tua con sommi onori
saran marchesi, duci e imperatori.

I capitani e i cavallier robusti
quindi usciran, che col ferro e col senno
ricuperar tutti gli onor vetusti
de l'arme invitte alla sua Italia denno.

Quindi terran lo scetto i signor giusti,
che, come il savio Augusto e Numa fenno,
sotto il benigno e buon governo loro
ritorneran la prima età de l'oro.

Acciò dunque il voler del ciel si metta
in effetto per te, che di Ruggiero
t'ha per moglier fin da principio eletta,
segue animosamente il tuo sentiero;
che cosa non sarà che s'intrometta
da poterti turbar questo pensiero,
sì che non mandi al primo assalto in terra
quel rio ladron ch'ogni tuo ben ti serra".⁹

Além dos exemplos de Enéias, Heitor e Adão, falta ainda acrescentar a participação de Arthur ao relato das genealogias imaginárias. Da mesma forma como os demais, o mítico rei dos romances medievais também foi largamente evocado como ascendente de grande magnitude e prestígio.

Sabe-se que desde historiógrafos ingleses como Geoffrey de Monmouth em suas obras *Historia Regum Brittanæ* e *Vita Merlini*, e Wace em seu *Roman de Brut*, o personagem celta, filtrado pelo ideário cristão como protetor e símbolo da Inglaterra e do Cristianismo, foi utilizado como mítico antepassado da monarquia britânica de Henrique I, filho mais novo de Guilherme, o Conquistador.

⁹ “Favoreça a Sorte todos os teus desejos/ ó casta e nobilíssima donzela,/ de cujo ventre sairá o grão/ férundo que honrar deve Itália e todo o mundo./ O antigo sangue que vem de Tróia,/ pelos dois melhores rios em ti unidos,/ produzirá o ornamento, a flor, a alegria,/ de toda linhagem que o sol tenha jamais visto/ entre a Índia, o Tago, o Nilo e o Danúbio,/ entre (tudo) quanto existe no meio Antártico e Calisto./ Na prole tua com sumas honras/ existirão marqueses, duques e imperadores./ Os capitães e os cavaleiros robustos,/ portanto, sairão, que com o ferro e o peito/ recuperar todas as honras antigas/ das armas invencíveis de sua Itália deverão./ Portanto, terão o cetro os senhores justos,/ que, como o sábio Augusto e Numa fizeram/ sobre o benigno e bom governos seus,/ retornarão a primeira idade de ouro./ Para que o desejo do céu se cumpra/ a teu favor, que Ruggiero te tem por esposa desde o princípio eleita,/ siga animosamente a sua trilha;/ que coisa não haverá que se intrometa,/ que consiga turbar este pensamento,/ até que não mande no primeiro assalto em terra/ aquele cruel ladrão que todo o teu bem te nega” (tradução nossa). – cf. Ariosto, L. *Orlando Furioso*. A cura di Gioacchino Paparelli. Milano: BUR, 2006, p. 139-141.

Séculos mais tarde, durante o reinado absolutista da dinastia Tudor, especificamente durante o governo de Elizabeth I (1533-1603), o poeta Edmund Spenser escreveu sua obra máxima, o poema *The Faerie Queene*, obra protestante e profundamente alegórica, voltada à exaltação da dinastia Tudor e da rainha Elizabeth I, a “Gloriana” ou Rainha das Fadas, do poema.

Grande defensor da causa Anglicana, Edmund Spenser elaborou uma longa epopéia, aos moldes medievais e renascentistas, de celebração da causa protestante e encômio à dinastia dos Tudors. Para a confecção desta obra, Spenser serviu-se do imaginário medieval das gestas arturianas e carolíngias, também no intuito de estabelecer uma fabulosa genealogia para a família de sua célebre rainha, Elizabeth I.

Para isto, o poeta valeu-se da figura do rei Arthur e o empregou como uma espécie de precursor da linhagem dos Tudors. Sendo assim, aos moldes do romance cortês, o rei celta é figurado como um cavaleiro perfeito, dotado das mais elevadas virtudes da cavalaria e da cortesia. Sua aparição no poema se dá de forma elegante, suntuosa, repleta de cores frescas e vibrantes:

At last she chanced by good hap to meet
 A goodly knight, faire marching by the way
 Together with his squire, arayed meet:
 His glitterand armour shined farre away,
 Like glauncing light of *Phoebus* brightest ray;
 From top to toe no place appeared bare,
 That deadly dint of steele endanger may:
 Athwart his brest a bauldrick brave he ware,
 That shynd, like twinkling stars, with stons most pretious rare.¹⁰

E também:

His haughtie helmet, horrid all with gold,
 Both glorious brightnesse, and great terrour bred;

¹⁰ “Finalmente aconteceu que a donzela, por feliz acaso,/ encontrou-se com um vistoso cavaleiro, que pelo caminho marchava/ junto a seu escudeiro, adequadamente vestido:/ sua resplandecente armadura brilhava à distância/ Como a reluzente luz dos feros raios de *Febo*:/ do topo aos pés lugar desprotegido não havia,/ que golpe mortal de aço por em risco pudesse:/ inclinado no peito, esplêndido cinturão portava,/ que brilhava como cintilantes estrelas, dotado de pedras do mais raro preço” (tradução nossa). – cf. Spenser, E. *The Faerie Queene*. London: Penguin Books, 1987, p. 126.

For all the crest a dragon did enfold
 With greedie pawes, and over all did spred
 His golden wings: his dreadfull hideous hed,
 Close couched on the bever, seem'd to throw
 From flaming mouth bright sparkles fierie red,
 That suddaine horror to faint harts did show;
 And scaly tayle was stretcht adowne his backe full low.¹¹

Upon the top of all his loftie crest,
 A bunch of haires discoloured diversly,
 With sprinckled pearle, and gold full richly drest,
 Did shake, and seem'd to daunce for jollity,
 Like to an Almond tree ymounted hye
 On top of greene *Selinis* all alone,
 With blossomes brave bedecked daintily;
 Whose tender locks do tremble every one
 At every little breath, that under heaven is blowne.¹²

Guerreiro sagaz e pio, em *The Faerie Queene*, Arthur assemelha-se a um *deus ex maquina*, cuja intervenção ocorre no clímax de todos os seis livros que constituem o poema. Seja como o cavaleiro apto a resgatar São Jorge do calabouço de um gigante, seja como o escolhido a dizimar tropas de cavaleiros pagãos, Arthur é aquele predestinado a casar-se com Gloriana (Elizabeth I), a única soberana a equiparar-lhe em magnificência e autoridade.

Em *The Faerie Queene*, o rei de Camelot apaixonou-se pela Rainha das Fadas, ao vislumbrá-la em um sonho. A partir daí, apesar de não ter conhecimento da existência do herói, a soberana torna-se objeto de sua demanda, a qual ele busca incessantemente em todos os livros que compõem o poema:

¹¹ “Seu elmo imponente era, em ouro banhado/ que tanto glorioso esplendor quanto grande terror produzia;/ pois como cimeira, um dragão disposto estava/ com ávidas patas. Acima se espalhavam/suas douradas asas. A terrível cabeça/ próximo à viseira do elmo arremessar parecia/ chispas ardentes de sua boca flamejante/ repentino horror para pusilânimes corações;/ e uma escamosa cauda estendia-se costas abaixo” (tradução nossa). – cf. Spenser, *op.sit.*, p. 126.

¹² “Acima do topo de sua elevada cimeira/ um cacho de cabelos diversamente desbotados/ coberto por esparsas pérolas e com ouro, ricamente enfeitado,/ balouçava ao vento e parecia bailar de alegria,/ qual uma amendoeira, no alto elevada,/ solitária no topo da verdejante *Selinus*/ com magníficas flores caprichosamente adornada;/ cujos flocos, um a um, tremem,/ ao mínimo vento que sob o céu é assoprado” (tradução nossa). – cf. Spenser. *op.sit.*, p. 127.

When I awoke, and found her place devoyd,
 And nought but pressed gras, where she had lyen,
 I sorrowed all so much, as earst I joyd,
 And washed all her place with watry eyen.
 From that day forth I lov'd that face divine;
 From that day forth I cast in carefull mind,
 To seeke her out with labour, and long tyme,
 And never vow to rest, till her I find.¹³

É interessante notar a forma como Spenser erige a genealogia dos Tudors: no nono canto do primeiro livro do poema, Arthur é descrito como educado por Merlin e entregue por este mago a Timon (Honra em Grego), um sábio ancião, cuja habitação situa-se ao sopé do Rauran, colina situada no País de Gales, mesma região da qual provinha a dinastia de Elisabeth:

Unto old Timon he me brought bylive,
 Old Timon, who in youthly yeares hath beene
 In warlike feates th' expertest man alive
 And is the wisest now on earth I weene;
 His dwelling is low in a valley greene,
 Under the foot of Rauran mossy hore,
 From whence the river Dee as silver cleene
 His tomling billowes rolls with gentle rore:
 There all my dayes he trained me up in vertuous lore.¹⁴

Certamente, o Arthur histórico era corno (da Cornualha), mas Spenser prefere propositadamente inseri-lo no coração da raça britânica e, com isso, conferir à Elisabeth e sua família o mesmo poder secular e

¹³ “Quando acordei e vazio seu lugar achei,/ e nada além de espremida grama onde ela havia se deitado/ muito me entristeci, qual antes havia me alegrado,/ e seu lugar todo banhei com olhos úmidos./ Daquele dia em diante passei a amar aquela divina face;/ desde aquele dia tracei em cauteloso propósito/ procurá-la com labor e grande fadiga,/ e jurei nunca descansar, até encontrá-la” (tradução nossa). – cf. Spenser, *op.cit.*, p. 149.

¹⁴ “Ao velho Timon o mago me conduziu imediatamente,/ àquele que foi em seus anos juvenis/ o mais experimentado que já houve em belicosos feitos/ e o mais sábio que em Terra hoje conheço./ Sua humilde morada situada está em verde vale/ sob o sopé do *Rauran*, branco devido ao musgo/ donde o rio *Dee*, claro como a prata/ suas revoltas ondas encrespam com gentil bramido:/ em todos meus dias lá me educou em virtuoso conhecimento” (tradução nossa). – cf. Spenser, *op.cit.*, p. 147.

autoridade religiosa do herói celta. Concebido, portanto, como aquele predestinado a esposar Gloriana, Artur encontrará somente nos Tudors a plena realização de suas nobres pretensões como governante secular e espiritual.

Vale lembrar, no entanto, que a busca dos reis ingleses por uma genealogia iniciada em Arthur não é obra da agudeza e inventividade de Edmund Spenser. Como lembra o medievalista Hilário Franco Júnior, este fabuloso rei bretão chegou a ser utilizado por Henrique II da Inglaterra (1154-1189) como ascendente para justificar suas pretensões sobre Gales, Irlanda e Escócia.¹⁵ Henrique VII, o primeiro Tudor no poder, também se valeu de uma suposta ascendência arturiana como argumento para assumir o trono. Muito influenciado pelos bardos galeses e pelos romances bretões, Henrique VII chegou a conferir a seu próprio filho o nome do rei da imaginária Camelot.

Por fim, vale reiterar que a presença do *Maravilhoso Político*, essencialmente ancorado nas gestas de grandes heróis históricos ou imaginários, originou-se em sociedades de base nobiliárquica e a elas sempre pertenceu. Na medida em que se começou a vislumbrar um Capitalismo nascente, e com ele a ascensão de uma sociedade impregnada por valores burgueses, pôde-se observar também a decadência e inadequação de heróicos enredos e fabulosos heróis na literatura.

Com o surgimento de uma sociedade menos estanque, em que aos indivíduos foi permitido ascender socialmente através do fruto de seu próprio trabalho, as antigas linhas de parentesco deixaram de ser a única forma de *status* e poder. Nesse aspecto, um *Maravilhoso Político* e mesmo o estatuto de um herói fantástico, envolto em fabulosas demandas, perdem sua razão de existência.

Sendo assim, personagens grandiosos, ligados a importantes famílias e conhecidos por seus nobres feitos, dão lugar ao herói burguês comum, preso ao cotidiano das grandes cidades e confinado a uma existência menos gloriosa. Dessa forma, Dom Quixote, o fidalgo deslocado em seu próprio tempo e pertencente a uma classe naquele momento “carente de função”, como salienta Auerbach,¹⁶ configura-se como elemento de transição, mas portador de uma nostalgia ligada a uma era em que prevaleciam os valores de uma sociedade essencialmente nobre.

¹⁵ Cf. Franco Júnior, H. *A Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 50.

¹⁶ Cf. Auerbach, E. *A saída do cavaleiro cortês*. In: _____. *Mimesis*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 119.

Referências

- A Demanda do Santo Graal*. Edição e tradução de Augusto Magne. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional INL/Ministério da Educação e Saúde, 1944. Vol. I.
- ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. A cura di Gioacchino Paparelli. Milano: BUR, 2006.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- de BARROS, J. *Crônica do Imperador Clarimundo*. Lisboa: Sá da Costa, 1953.
- FRANCO JÚNIOR, H. *Idade Média, nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- HERCULANO, A. *Portugaliae Monumenta Historica*. Lisboa: Academia Scientiarum, 1867. Scriptores, vol. I, fasc. 2 e 3.
- LE GOFF, J. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Trad. José Antônio Pinto Ribeiro. Lisboa: Setenta, 1985.
- MAUROIS, A. *História da Inglaterra*. Trad. Carlos Domingues. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, [s.d.].
- TOLKIEN, J. R. R.; GORDON, E. V.; DAVIS, N. (Org.). *Sir Gawain and the green knight*. Oxford: University Press, 1968.
- SPENSER, E. *The Faerie Queene*. London: Penguin Books, 1987.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VIRGÍLIO. *A Eneida*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

LEGITIMACIÓN RELIGIOSA DE LA POÉTICA DE ARQUÍLOCO. LA INSCRIPCIÓN DE MNESIEPES*

Sebastián Eduardo Carrizo
CONICET-Universidad Nacional de Rosario

RESUMO: Evidências dispersas e fragmentárias reunidas ao longo dos últimos séculos permitiram delinear os traços do culto que os habitantes da ilha de Paros, na Grécia, ofereceram a Arquíloco. A história deste culto, que parece ter-se estendido do ato mesmo das exéquias públicas do poeta (século VII a. C.) até a profanação do monumento funerário (século III d. C.), chegou aos nossos dias através de testemunhos literários, epigráficos e iconográficos. Porém, só a partir da descoberta da “Inscrição de Mnesiepes” em 1949 e a posterior “editio princeps” pôde-se postular uma reconstrução na íntegra da apoteose e da instauração do ritual. O objeto deste trabalho consiste em analisar a relação dialógica que se estabelece entre a obra poética e a instituição do culto heroico ao poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Arquíloco; Inscrição de Mnesiepes; Iambos; Paros.

*L*a “Inscripción de Mnesiepes”,¹ hallada en dos bloques de mármol pertenecientes a un templo o recinto de carácter sacro construido

* El presente trabajo surge de un seminario doctoral dictado por el Dr. Richard Martin titulado “Religión Homérica: Poesía y Teología”. Agradezco las sugerencias realizadas por el Dr. Martin y su estímulo para la presente publicación. Agradezco muy especialmente, también, a la Dra. Claudia Fernández (CONICET – UNLP) por el seguimiento y las continuas correcciones del artículo.

** carrizo_sebastian@hotmail.com

¹ La primera edición de la inscripción fue realizada por Kontoleon, N. M. *Νεὰ Ἐπιγραφαὶ περὶ τοῦ Ἀρχιλόχου ἐκ Πάρου. Archaiologike Ephemeris*. Athena, vol. XCI, p. 32-95, 1952. Posteriormente, editada con modificaciones por Peek, W.

especialmente para honrar al poeta,² contiene la transcripción de un conjunto de disposiciones rituales, narraciones orales y oráculos delficos que revelan cómo se configura el vínculo entre el plano de lo divino y el plano de lo humano en la instauración de la autoridad poética de Arquíloco. En efecto, el discurso popular, el discurso religioso, el discurso poético y el discurso histórico gestan un relato de consagración – *Dichterweihe* – mediante el cual el poeta es legitimado por la divinidad y esa misma divinidad encuentra una vía de reproducción ritual dentro de la comunidad.³

Específicamente, estos lazos se definen, por un lado, en el sustrato religioso que la poesía yámbica de Arquíloco conserva de antiguos misterios y creencias; y, por otro, en el surgimiento y expansión del relato que liga al poeta y a su poética, luego de su muerte, al universo de los discursos religiosos. Desde esta perspectiva, consideramos necesario llevar adelante una indagación sobre los temas culturales que aparecen en la obra, lo cual nos permitiría determinar su relación, explícita en la “Inscripción de Mnesiepes”, con los rituales dionisiacos y eleusinos. Indefectiblemente, este abordaje conducirá a centrarnos principalmente en el *sympósion* y en los componentes de la poesía yámbica de Arquíloco – ψόγος, “invektiva”; ὀνειδισμός, “vituperio”; αἰσχρολογία, “lenguaje obsceno”; κακηγορία, “maledicencia”; σκώμματα, “burlas”; λοιδορία, “injuria, insulto” –, como elementos provenientes de los ritos relacionados con las festividades consagradas a Dioniso y a

Neues von Archilochos. *Philologus*. Berlin, vol. XCIX, p. 4-50, 1955. Nuevamente, corregida y reeditada por Kontoleon, N. M. Archiloque d’après la nouvelle inscription de Paros. *L’Hellenisme contemporain*. Athènes, ser. II, vol. X, p. 397-406, 1956a; Kontoleon, N. M. Zu den neuen Archilochos Inschriften. *Philologus*. Berlin, vol. C, p. 29-39, 1956b. Véase además, Kontoleon, N. M. Archilochos und Paros. *Entretiens sur l’Antiquité Classique – Archiloque*. Fondation Hardt. Genève, vol. X, p. 39-86, 1964. Para una completa documentación de la inscripción, junto con los distintos testimonios literarios, epigráficos e iconográficos véase Clay, D. *Archilochos heros. The cult of poets in the Greek polis*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 2004. Para los testimonios literarios y para la obra misma de Arquíloco: Tarditi, G. *Archilochus*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1968. West, M. L. *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, I. Oxford: University Press, 1989.

² La propia inscripción nos informa que el nombre asignado al recinto fue el de “Ἀρχιλόχειον” (E1 col. II, 17, Clay), es decir, un recinto consagrado específicamente a la honra del poeta.

³ Cf. Kambylis, A. Zur “Dichterweihe” des Archilochos. *Hermes*. Wiesbaden, vol. XCI, t. 2, p. 129-150, 1963.

Deméter.⁴ En este sentido, la *performance* yámbica de Arquíloco en su instancia de enunciación poética tendría la función de actualización, dentro de su mundo de recepción, del complejo universo simbólico que constituye el ámbito de lo religioso.⁵

⁴ Sobre el sustrato religioso del yambo y sobre el *sympósion* del s. VII a. C. como espacio ritual, nos gustaría recordar que, a partir de los estudios sobre la *performance* y las teorías de la recepción, las categorías de metro y contenido para la distinción de los géneros poéticos en la Grecia arcaica comenzaron a perder relevancia frente al concepto de “ocasión”; cf. Dover, K. J. The poetry of Archilochos. *Entretiens sur l'Antiquité Classique – Archiloque. Fondation Hardt*. Genève, vol. X, p. 183-222, 1964; Calame, C. Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Urbino, vol. XVII, p. 111-128, 1974; West, M. L. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1974; Fowler, R. L. *The nature of early Greek lyric. Three preliminary studies*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1987. Específicamente, en relación a la poesía yámbica de Arquíloco, Dover afirmaba: *This survey of terminology offers no grounds for doubting the conclusion which I drew from the community of ethos between the elegiacs and ἵαμβοι of Archilochos: no grounds for believing that he regarded them as different genres. It also leaves open the possibility that he used the word ἵαμβοι with reference to all the forms of poem which he composed, their common characteristic being not their metre or language but the type of occasion for which they were composed – their ‘social context’, in fact.*; cf. Dover, *op. cit.*, p. 189. Una década más tarde, West retoma la hipótesis de Dover: *I believe the most fruitful line of inquiry to be that suggested by a remark of Dover’s (op. cit.), that the common characteristic of iambs might have been the type of occasion for which they were composed*; cf. West, *op. cit.*, 1974, p. 23. Aunque la concepción propuesta por West de un contexto público tradicional con cierto fundamento ritual para el yambo arcaico no es totalmente aceptada (cf. Brown, C. G. *Iambos*. En: Gerber, D. E. (org.) *A Companion to the Greek lyric poets*. Leiden: E. J. Brill, 1997, p. 11-88), hoy en día nadie discute el *sympósion* como principal ocasión para la *performance* yámbica, cf. Bartol, K. *Greek elegy and iambus. Studies in ancient literary sources*. Poznan: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, p. 70, 1993; véase también Rotstein A. *The idea of iambs*. Oxford: University Press, 2010.

⁵ Cf. Leduc C. Sur la “nature véritable” du mythe en Grèce ancienne. *Revue de l'histoire des religions*. Paris, vol. CCXXI, p. 475-500, 2004, y Calame, C. referential fiction and poetic ritual: towards a pragmatics of myth (Sappho 17 and Bacchylides 13). *Trends in Classics*. Berlin, vol. I, issue 1, p. 18-35, 2009; estos artículos analizan el rol de la *performance* poética como acto religioso, particularmente, en relación a la funcionalidad del mito. Sobre el concepto de *re-enactment* poético en la lírica griega arcaica, véase Nagy, G. *Poetry as performance. Homer and beyond*. Cambridge: University Press, p. 87-103, 1996, y Nagy, G. Transmission of archaic Greek sympotic songs: from Lesbos to Alexandria. *Critical inquiry*. Chicago, vol. XXXI, p. 26-48, 2004.

1 Estructura de la *Inscripción*

En 1949 y 1950, cuatro bloques de mármol fueron descubiertos cerca del valle de Elitas, a tres kilómetros al noreste de Paros, actual Paroikia, Grecia.⁶ Sólo dos de ellos, E1 y E2, contienen propiamente la inscripción. El primero posee tres columnas de escritura. La primera de ellas, E1 I, ilegible, conserva restos de cinco palabras. En la segunda columna, E1 II, compuesta de 57 líneas, encontramos la mayor parte del contenido que se ha preservado. Como se verá, su texto comprende las consultas oraculares que Mnesiepes realizó para el establecimiento del Ἄρχιλόχειον, el relato de iniciación poética de Arquíloco, y un oráculo délfico antiguo que anunciaba la inmortalidad y la fama del poeta. La tercera columna del primer bloque, E1 III, cuya conservación es fragmentaria, narra los sucesos de la primera *performance* yámbica de Arquíloco en Paros y la recepción que su poética tuvo por parte de los ciudadanos de la isla. Esta columna finaliza con un oráculo délfico, mediante el cual Apolo comunica a los hombres de Paros que cierto mal que ellos sufrían era producto de las injusticias infringidas al poeta, y que sólo podría subsanarse rindiéndole los honores merecidos. Del segundo bloque de mármol, E2, apenas se ha podido restaurar el contenido en una idea general, en él se narra el valor y el coraje de Arquíloco en distintos sucesos bélicos.

En cuanto a su datación, Kontoleon observó que la pequeña y elegante grafía de la “Inscripción” era similar a la del “Marmor Parium” (264/ 3 a. C.), lo cual nos permite situarlo hacia mediados del s. III a. C.⁷

⁶ En la edición canónica de Kontoleon los cuatro bloques de mármol están enumerados de la siguiente manera: E1, E2, E3 y E4. En los dos primeros, E1 y E2, se halla lo que se ha denominado propiamente la “Inscripción de Mnesiepes”. El tercero, E3, consigna en su borde izquierdo los nombres *Zósimo, Arquíloco, Skopa, Timarco* y *Glauco*; sin embargo, aunque es indudable que esta piedra formaba parte del santuario, su escritura es tardía y no pertenece a la inscripción original de Mnesiepes. El cuarto bloque, E4, presenta el relieve de un toro o vaca que, se supone, formaba parte de un friso que ilustra la inscripción. Cf. Kontoleon, N. M. Νεὰ Ἐπιγραφαὶ περὶ τοῦ Ἀρχιλόχου ἐκ Πάρου. *Archaiologike Ephemeris*. Athena, vol. XCI, p. 32-95, 1952, p. 32-95; Kontoleon, N. M., *op. cit.*, 1956a, p. 397-406; Kontoleon, N. M., *op. cit.*, 1956b, p. 29-39; véase también, Clay, *op. cit.*, p. 104-110. Sobre la localización y disposición del recinto sagrado, véase Ohnesorg A. Der dorische Prostylos des Archilocheion auf Paros. *Archäologischer Anzeiger*. Berlin, heft II, p. 271-90, 1982, y Clay, *op. cit.*, p. 35-39.

⁷ Cf. Kontoleon, *op. cit.*, 1952, p. 36.

Por otra parte, distintos datos, proporcionados por la inscripción misma o provenientes de otras fuentes, nos permiten inferir que el culto heroico a Arquíloco existía en la isla de Paros desde tiempos antiguos. Al respecto, un testimonio interesante aparece en *Retórica*:

Y como [dice] Alcidas, que todos rinden honores a los sabios: “Los de Paros han honrado a Arquíloco a pesar de ser blasfemo; los de Quíos a Homero aunque no poseía cargos públicos;⁸ los de Mitilene a Safo aun siendo mujer; los lacedemonios hicieron a Quilón del consejo de ancianos, por más que ellos no eran aficionados a las letras; los de Italia a Pitágoras, y los de Lampsaco dieron sepultura pública a Anaxágoras, aun siendo extranjero, y le honran incluso hoy; y los atenienses, sirviéndose de las leyes de Solón, fueron felices, y los lacedemonios de las de Licurgo; y en Tebas, cuando los magistrados se hicieron filósofos, también la ciudad fue feliz”.⁹

En este pasaje, Aristóteles, al hablar sobre el uso retórico de la “inducción” – ἐπαγωγή – enuncia la premisa comúnmente aceptada de que “todos honran a los sabios”. Para argumentar esta premisa cita al retórico Alcidas (fines del siglo V y principios del IV a. C), discípulo de Gorgias, el cual nombra a los sabios que recibieron honores en la

⁸ πολιτικόν “ejercer cargos públicos”, seguimos la lectura de Freese J. H. *The ‘art’ of rhetoric*. Cambridge /London: Harvard University Press, 1926, vol. XXII, p. 308. Aunque πολιτικόν aparece en el “Codex Ac: Parisiensis 1741”, la edición canónica de Bekker mantuvo πολίτην, cf. Bekker, A. I. *Aristotelis Opera. Τέχνη Ῥητορική*. Berlin: Academia Regia Borussica, 1831. T. II, p. 1398. Sin embargo, como sostiene Freese, interpretar “οὐκ ὄντα πολίτην” como “no siendo ciudadano”, implicaría obviar que los habitantes de Quíos reclamaban enfáticamente el reconocimiento de su ciudad como lugar de nacimiento de Homero; cf. Cope E. M. *An introduction to Aristotle’s rhetoric. With analysis, notes and appendices*. Cambridge/London: Macmillan, p. 1867, 261-262.

⁹ Aristóteles, *Retórica* 2.23.1398b, 10-20 Kassel: Καί ὡς Ἴακιδάμας, ὅτι πάντες τοὺς σοφοὺς τιμῶσιν· Πάριοι γοῦν Ἀρχίλοχον καί περ βλάσφημον ὄντα τετιμήκασιν, καὶ Χίοι Ὀμηρον οὐκ ὄντα πολίτην, καὶ Μυτιληναῖοι Σαπφῶ καί περ γυναῖκα οὖσαν, καὶ Λακεδαιμόνιοι Χίλωνα καὶ τῶν γερόντων ἐποίησαν ἥκιστα φιλόλογοι ὄντες, καὶ Ἰταλιῶται Πυθαγόραν, καὶ Λαμψακηνοὶ Ἀναξαγόραν ξένον ὄντα ἔθαψαν καὶ τιμῶσι ἔτι καὶ νῦν, καὶ Ἀθηναῖοι τοῖς Σόλωνος νόμοις χρησάμενοι εὐδαιμόνησαν καὶ Λακεδαιμόνιοι τοῖς Λυκούργου, καὶ Θήβησιν ἅμα οἱ προστάται φιλόσοφοι ἐγένοντο καὶ εὐδαιμόνησεν ἡ πόλις.”; (2.23.1398b, 12 πολιτικόν Freese). Las traducciones al castellano de los textos griegos son propias.

un altar en que se hacen ofrendas a Dioniso, a las Ninfas 10
y a las Horas: ofrecer sacrificios propicios al protector
Apolo, al seguro Poseidón, a Heracles.
A Apolo pítico enviar ofrendas de agradecimiento.
El dios anunció a Mnesiepes lo que fuera conveniente y apropiado
para honrar al poeta Arquíloco, según lo cual dispone. 15

De acuerdo con lo que podemos deducir del texto, originariamente Mnesiepes habría dispuesto dos altares sobre los cuales se realizarían sacrificios a tríadas de divinidades íntimamente relacionadas.¹¹ El primero estaría consagrado a las Musas, a Apolo Μουσαγέται (“Conductor de las Musas”)¹² y a Mnemósine, madre de ellas. El segundo altar, por su parte, a Dioniso, a las Ninfas, que criaron a Dioniso ocultándolo de Hera por pedido de Zeus, y a las Horas, que suelen acompañar el cortejo del dios. Sin embargo, Apolo – ó θεός- ordena al propio Mnesiepes expandir la tríada originaria de deidades para las ofrendas propiciatorias. Esta disposición tiene como fin incluir el culto de divinidades relacionadas con Paros o con su colonia Tasos.¹³ Como lo dictamina el oráculo, en el primer altar también deberán recibir sacrificios Zeus Ὑπερδέξιος, “Supremo”, Atenea Ὑπερδέξιος, Poseidón Ἀσφάλειος, “que otorga seguridad”, Heracles y Ártemis. En el segundo altar, el oráculo dispone que se añadan tributos propiciatorios nuevamente a Poseidón Ἀσφάλειος y a Heracles, y al mismo Apolo pero, esta vez, en su investidura de Προστατήριος (“Protector”).¹⁴

¹¹ A los grupos de divinidades que se le tributaban ofrendas en un mismo altar se los denominaban σύμβωμοι θεοί; cf. Nock, A. D. Σύνναος Θεός. En: Nock, A. D. *Harvard studies in classical philology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, vol. XLI, p. 1-62, 1930.

¹² Μουσαγέται refiere a Apolo como director y líder del coro de cantos y danzas que componen las Musas.

¹³ Cf. Aloni A. Poesía e biografía: Archiloco, la colonizzazione e la storia. *Annali online di Ferrara*. Ferrara, vol. I, p. 64-103, 2009.

¹⁴ El culto que establece Mnesiepes originariamente estaría centrado en las divinidades protectoras de la poesía: Apolo, las Musas y Mnemosine; y en los misterios dionisiacos: Dioniso, las Ninfas y las Horas. Probablemente la disposición de las ofrendas a Zeus Ὑπερδέξιος, Atenea Ὑπερδέξια, Poseidón Ἀσφάλειος y Ártemis, se vinculen con la vida cívica de la comunidad y la asamblea. Zeus Ὑπερδέξιος y Atenea Ὑπερδέξια aparecen también, como par, en Tasos y Rodas. Su función dentro de la comunidad de Paros podría compararse con la de Zeus Hellánios y Atenea Hellanía en Esparta, y con la de Zeus Sotér y Atenea Sotér en Atenas; cf. Oliver, J. H. *Demokratia, the gods, and the free world. Morals and law in ancient Greece*. New York: Arno Press, 1979.

El tercer oráculo que Mnesiepes recibe en Delfos concierne específicamente a la autorización por parte de Apolo del culto heroico de Arquíloco. El dios acepta sin ningún tipo de reparos las disposiciones rituales propuestas por Mnesiepes. En cierto modo, el oráculo legitima el estatus heroico del poeta permitiendo que se le tributen honores dentro del mismo recinto en que están ubicados los altares. Un elemento digno de destacar, sin embargo, es la diferencia entre los sacrificios que se disponen a las divinidades – θύειν, que antiguamente designaba las ofrendas a los dioses realizadas a través de la combustión –, y el término empleado para los honores de Arquíloco – τιμᾶν –, que denota el honrar a alguien sin que conlleve sacrificios propiciatorios.¹⁵

La serie de oráculos concluye con la realización de las disposiciones ordenadas por Apolo, dentro del τέμενος.

Χρήσαντος δὲ τοῦ Ἀπόλλωνος ταῦτα, τὸν τε τόπον
καλοῦμεν Ἀρχιλόχειον καὶ τοὺς βωμοὺς ἰδρύμεθα
καὶ θύομεν καὶ τοῖς θεοῖς καὶ Ἀρχιλόχῳ καὶ
τιμῶμεν αὐτόν, καθ' ἃ ὁ θεὸς ἐθέσπισεν ἡμῖν.

Περὶ δὲ ὧν ἠβουλήθημεν ἀναγράψαι, τάδε παρα-
δέδοται τε ἡμῖν ὑπὸ τῶν ἀρχαίων καὶ αὐτοὶ πεπρα-
[γ]ματεύμεθα.

20

(E1 col. II, 16-22, Clay)

Luego de que Apolo anunciara estas cosas, llamamos al lugar *Arquiloqueion*,¹⁶ hemos dispuesto los altares, ofrecemos los sacrificios tanto a los dioses como a Arquíloco, y lo honramos, de acuerdo con lo que el dios nos ha revelado.

Acerca de lo que deseamos conservar por escrito, estas cosas han sido transmitidas a nosotros por los antiguos y nosotros mismos las hemos elaborado.

20

¹⁵ El verbo τιμᾶν es el mismo empleado en la cita de Alcidas sobre el honor que los hombres tributan a los sabios. Para los significados de θύειν y τιμᾶν, véase Liddell, H. G.; Scott, R.; Jones, H. S. *A Greek-English lexicon. With a revised supplement*. Oxford: Clarendon Press, 1996; y Chantraine, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1980.

¹⁶ Es muy probable que el recinto sagrado – *Arquiloqueion* – construido por la comunidad de Mnesiepes se encontrara en el mismo lugar en el que estaba la tumba del poeta. Del mismo modo, la tumba de Aquiles – Ἀχιλλεῖον – se encontraba en Sigeo, en la Tróade, junto con las tumbas de Patroclo y Antíloco; cf. *Odisea* XXIV, 71-84.

Si tenemos en cuenta que los oráculos estaban dirigidos explícitamente a Mnesiepes, es notorio, en esta parte de la inscripción, el desplazamiento hacia la primera persona plural. Este dato nos permitiría postular a Mnesiepes como representante de una comunidad o θίασος enviado especialmente para consultar al oráculo délfico acerca de las honras de Arquíloco en Paros.¹⁷ Nos encontraríamos, entonces, frente a un grupo de devotos que ha decidido, hacia el siglo III a. C., institucionalizar a través de la construcción de un santuario el culto del poeta. Uno de los propósitos de esta comunidad, como nos indica la inscripción,¹⁸ sería el de preservar por medio de la escritura – ἀναγράψαι – aquellos conocimientos acerca del poeta que heredaron de la antigüedad en forma de tradición oral; pero también, aquellos que los miembros del θίασος investigaron por su propia cuenta, “αὐτὸ πεπραγματεύμεθα”.¹⁹ Además de la preservación, la escritura funcionaría como medio de publicidad y expansión del κλέος del poeta. Es significativa la relación que se establece entre el acto de preservar viejos relatos orales a través de la epigrafía y que ellos formen, además, parte del τέμενος: el recinto sacro, luego de ser instruido por la divinidad, canonizaría las palabras inscritas en sus paredes otorgando un estatuto de verdad a los relatos que ellas contienen y, al mismo tiempo, son esas palabras las que narran el devenir del poeta como héroe desde su encuentro con las Musas hasta la aceptación por parte de Apolo de la construcción de esas mismas paredes. Es indudable, sin embargo, que los relatos que contiene la inscripción ya habrían adquirido, por sí mismos, cierta autoridad entre los discursos religiosos de la isla, si no ¿cómo podría comprenderse su preservación oral durante más de dos siglos?

Unas de las tradiciones orales que el θίασος recoge, como veremos a continuación, es el famoso relato del encuentro entre Arquíloco y las Musas y los acontecimientos de su iniciación poética.

¹⁷ Cf. Tarditi G. La nuova epigrafe archilochea e la tradizione biografica del poeta. *Par. del Pass.*, Napoli, vol. XI, n. 2, p. 139, 1956.

¹⁸ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. II, 20, Clay.

¹⁹ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. II, 21-22, Clay.

3 Arquíloco dirige palabras obscenas a las Musas

| | |
|--|----|
| Λέγουσι γάρ Ἀρχίλοχον ἔτι νεώτερον ὄντα πεμφθέντα ὑπὸ τοῦ πατρὸς Τελεσικλέους εἰς ἀγρόν, εἰς τὸν δῆμον, ὃς καλεῖται Λειμῶνες, [ὦ]στε βοῦν καταγαγεῖν εἰς παρασίην, ἀναστάνα πρωίτερον τῆς νυκτός, σελήνης λαμπούσης, [ἄ]γειν τὴν βοῦν εἰς πόλιν· ὡς δ' ἐγένετο κατὰ τὸν [τ]όπον, ὃς καλεῖται Λισίδες, δόξαι γυναῖκας [ι]δεῖν ἀθρόας· νομίσαντα δ' ἀπὸ τῶν ἔργων ἀπιέναι αὐτὰς εἰς πόλιν προσελθόντα σκώπτειν, τὰς δὲ δέξασθαι αὐτὸν μετὰ παιδίας καὶ γέλωτος καὶ [ἐ]περωτῆσαι, εἰ πωλήσων ἄγει τὴν βοῦν· φήσαντος δέ, [εἰ]πεῖν ὅτι αὐτὰι δώσουσιν αὐτῷ τιμὴν ἀξίαν· [ρη]θέντων δὲ τούτων αὐτὰς μὲν οὐδὲ τὴν βοῦν οὐκέτι [φ]ανεράς εἶναι, πρὸ τῶν ποδῶν δὲ λύραν ὄραν αὐτόν· [κα]ταπλαγέντα δὲ καὶ μετὰ τινα χρόνον ἔννου [γ]ενόμενον ὑπολαβεῖν τὰς Μούσας εἶναι τὰς φανείσας [κα]ὶ τὴν λύραν αὐτῷ δωρησαμένης· καὶ ἀνελό- [με]νον αὐτὴν πορεύεσθαι εἰς πόλιν καὶ τῷ πατρὶ [τὰ] γενόμενα δηλώσαι. Τὸν δὲ Τελεσικλῆν ἀκού- [σα]ντα καὶ τὴν λύραν ἰδόντα θαυμάσαι. καὶ πρῶτον [μὲ]ν ζήτησιν ποιήσασθαι τῆς βοῦς κατὰ πᾶσαν [τῆ]ν νῆσον καὶ οὐ δύνασθαι εὔρειν. Ἐπειθ' ὑπὸ τῶν [πο]λιτῶν θεοπρόπον εἰς Δελφοὺς εἰρημένον μετὰ [Λυ]κάμβου χρησόμενον ὑπὲρ τῆς πόλεως, προθυμό- [τ]ερον ἀποδημήσαι βουλόμενον καὶ περὶ τῶν [α]ὔτοις συμβεβηκότων πυθέσθαι. Ἀφικομένων δὲ [καὶ] εἰσιόντων αὐτῶν εἰς τὸ μαντεῖον τὸν θεὸν [εἰ]πεῖν Τελεσικλεῖ τὸν χρησμόν τόνδε? “[Ἀθ]άνατός σοι παῖς καὶ αἰδιδίμος, ὦ Τελεσίκλεις, [ἔ]σται ἐν ἀνθρώποισιν, ὃς ἂν πρῶτός σε προσεῖπει [ν]ηὸς ἀποθρῶσκοντα φίλην εἰς πατρίδα γαῖαν.” Παραγενομένων δ' αὐτῶν εἰς Πάρον τοῖς Ἀρτε- μισίος πρῶτον τῶν παιδῶν Ἀρχίλοχον ἀπαν- τήσαντα προσεῖπεῖν τὸν πατέρα· καὶ ὡς ἦλθον οἴκαδε, ἐρωτήσαντος τοῦ Τελεσικλέους, εἴ τι τῶν ἀναγκαίων ὑπάρχει, ὡς ἂν ὀψὲ τῆς ἡμέρας (E1 col. II, 22-55, Clay) | 25 |
| | 30 |
| | 35 |
| | 40 |
| | 45 |
| | 50 |
| | 55 |

Dicen que Arquíloco, todavía joven,
habiendo sido enviado por su padre Telesicles
al campo, al distrito que se llama Prados,
con el fin de traer una vaca para la venta, se levantó

25

aún de noche, cuando la luna brillaba,
y condujo la vaca a la ciudad. Cuando llegó al
lugar, que se llama Piedras Lisas, le pareció ver a
unas mujeres reunidas. Y como consideró que regresaban
de las labores a la ciudad, acercándose a ellas les hizo bromas obscenas,
y ellas lo aceptaron con diversión y risas, y como
le preguntaron si llevaba la vaca para vender, habiendo respondido que sí,
ellas le dijeron que le darían un justo precio;
pero, una vez dicho esto, ni ellas ni la vaca
eran ya visibles, y él vio una lira a sus pies. 35
Estupefacto, después de cierto tiempo, y tras
recuperar la conciencia, comprendió que las Musas eran quienes
habían aparecido y le habían obsequiado la lira. Después de tomarla
se dirigió a la ciudad y manifestó a su padre
lo sucedido [...] Telesicles, al escucharlo 40
y ver la lira, se sorprendió. Primero
realizó una búsqueda de la vaca por toda
la isla y no pudo hallarla [...] Luego, designado
por los ciudadanos emisario a Delfos, junto con
Licambes, para consultar acerca de la ciudad, se mostró pre- 45
dispuesto de partir porque deseaba preguntar también acerca de lo que
les había sucedido a ellos [...] Después de arribar e
ingresar en el recinto profético, el dios
dijo a Telesicles este oráculo:
“Tendrás un hijo inmortal y celebrado, Telesicles, 50
entre los hombres, el que primero te salude
cuando bajes de la nave a la amada tierra patria”.
Luego de que ellos regresaran a Paros, durante las Artemisas,
Arquíloco fue el primer hijo en salir al encuentro para 55
saludar a su padre. Cuando regresaban
a casa, Telesicles le preguntó si algo de lo necesario
estaba disponible, ya que era tarde en el día

Como se puede apreciar, el verbo λέγουσι, que introduce en discurso indirecto el encuentro de Arquíloco con las Musas, nos indica que en la isla existía al menos un relato de su iniciación poética. Si bien, la tradición oral recordada por Mnesiepes tiene las características de un cuento folclórico,²⁰ es necesario destacar que también mantiene una relación directa con la tradición poética vinculada indisolublemente con la esfera religiosa. Por un lado, las bromas obscenas que Arquíloco dirige a las Musas, σκώπτειν,²¹ son las mismas con las que Yámbe hace reír a

²⁰ Cf. Clay, *op. cit.*, p. 14.

²¹ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. II, 30, Clay.

Deméter en el himno homérico, παρασκώπτειν,²² situando la iniciación dentro del marco de la αἰσχρολογία del ritual eleusino. Por otro lado, el suceso de la teofanía nos ubica dentro del paradigma de la iniciación poética en Grecia. La escena del encuentro entre el poeta y las Musas constituye un patrón narrativo tradicional con elementos en cierta medida convencionales.²³ Sin lugar a dudas, el relato más representativo de este tópico y, al mismo tiempo, más cercano al de Arquíloco es la epifanía de las Musas en el monte Helicón, narrada por el propio Hesíodo.²⁴ A los fines de nuestro análisis nos parece importante destacar las siguientes correspondencias:

- 1) El encuentro con las Musas sucede en un sitio distante y solitario. En *Teogonía*, el hecho ocurre en el monte Helicón, morada de las Musas; en la “Inscripción de Mnesiepes”, en un paraje que se denomina “Piedras Lisas” - Λισίδες -.²⁵
- 2) La epifanía sucede mientras las Musas están deambulando durante la noche, en *Teogonía*: “ἐννύχιαι στείχον”;²⁶ en la “Inscripción de Mnesiepes”: “πρῶτερον τῆς νυκτός, σελήνης λαμπούσης”.²⁷
- 3) Es un pastor a quien las Musas se le aparecen: Hesíodo cuida las ovejas en el monte Helicón; Arquíloco, aunque circunstancialmente, conduce una vaca para su venta.

²² *Himno Homérico a Deméter*, 200-204; el pasaje en cuestión describe el arribo de Deméter a la casa de Celeo en Eleusis. Sumida en una profunda aflicción a causa del rapto de su hija Perséfone, Deméter rechaza sentarse, hablar, comer y beber, hasta que Yámbe con sus bromas y haciendo muchas burlas obscenas, “χλεύης... πολλὰ παρασκώπτουσα”, reanima el corazón de la diosa y la incita a reír. Es indudable, por otro lado, que los términos ἰάμβη y ἴαμβος están etimológicamente relacionados; cf. Rotstein, *op. cit.*, p. 167-182.

²³ Cf. West M. L. *Hesiod. Theogony*. Oxford: University Press, 1966, p. 158-161; partiendo de la iniciación poética de Hesíodo, la compara con epifanías divinas de poetas y profetas en las tradiciones griegas y hebreas; véase también Calame, C. *The craft of poetic speech in ancient Greece*. Traducción bajo la dirección de Janice Orion. New York: Cornell University Press, 1995, p. 58-74, y el análisis del tópico en Grecia y Roma realizado por Williams, F. Archilochus and the eunuch: the persistence of a narrative pattern. *Classics Ireland*. Dublin, vol. I, p. 96-112, 1994.

²⁴ Hesíodo, *Teogonía* 1-36.

²⁵ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. II, 28, Clay.

²⁶ Hesíodo, *Teogonía* 10.

²⁷ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. II, 26, Clay.

- 4) Las Musas conceden el don de la palabra poética junto con un elemento visible que funciona como símbolo de autoridad: Hesíodo recibe como cetro una rama de laurel “ὄζος δάφνης”;²⁸ Arquíloco, una “λύρα”.²⁹

A diferencia de la iniciación poética de Hesíodo, es notorio que sea Arquíloco quien tome la iniciativa al burlarse de las Musas, las cuales le responden con bromas y risas, “μετὰ παιδιᾶς καὶ γέλωτος”.³⁰ Este intercambio verbal y gestual entre el poeta y las Musas podría pensarse como presagio del carácter jocosos y de la incitación a la risa que posee la poética de Arquíloco. Por el contrario, en *Teogonía* las Musas se dirigen al poeta en tono imprecatorio: “pastores rústicos, vil oprobio, vientes solamente”,³¹ y la narración del encuentro adquiere una atmósfera mucho más sublime, concordando con la impronta de la obra.

Ambos relatos manifiestan ciertos pactos que se sellan con el δῶρον que las Musas otorgan al poeta. Este don, que como hemos dicho simboliza la autoridad proveniente de la divinidad, implica la competencia en un campo poético determinado. Es decir, en Hesíodo el σκῆπτρον supone todas las cualidades necesarias para la *performance* rapsódica cuyo compás es marcado con el golpe del ῥάβδος; podríamos incluir, también, las ἀληθεία que las Musas infunden a Hesíodo, diferenciando sus palabras de las ψεύδεα inspiradas a otros poetas dentro, seguramente, de un contexto de concurso rapsódico.³² En el caso de Arquíloco, la λύρα sintetiza el saber de la *performance* poética acompañada por ese instrumento.³³ Consecuentemente con el otorgamiento del don,

²⁸ Hesíodo, *Teogonía* 30.

²⁹ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. II, 35, Clay.

³⁰ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. II, 31, Clay.

³¹ Hesíodo, *Teogonía* 26ss.

³² Hesíodo, *Teogonía* 26–28.

³³ El otorgamiento de la lira es problemático en relación al tipo de poesía que Arquíloco compone. Si consideramos que la elegía y el yambo estaban acompañados exclusivamente del *aulos*, estaríamos aquí ante una contradicción. Sin embargo, Iannucci y Aloni declaran en el apéndice de su libro, dedicado a la nueva elegía de Arquíloco, que el poeta de Paros practicó otros géneros poéticos, propiamente líricos, cf. Aloni, A.; Iannucci, A. *Lelegia greca e l'epigrama dalle origini al V secolo. Con un'appendice sulla "nuova" elegia di Archilocho*. Firenze: Le Monnier, 2007, p. 101-107. Por otro lado, en los ff. 63 y 120 Tarditi, Arquíloco nombra la lira y menciona el acompañamiento del *aulos* y la lira, respectivamente.

el poeta se constituye como siervo, θεράπων,³⁴ de las Musas. En *Teogonía*, Hesíodo llama al aedo Μουσάων θεράπων cuando describe los dones que ellas otorgan tanto al poeta como al rey.³⁵ En forma similar, Arquíloco utiliza la palabra θεράπων en una composición en la que el “yo poético” define su singularidad: “Yo soy siervo del soberano Enialio y conocedor del amado don de las Musas”.³⁶

Si bien θεράπων no está determinado directamente por Μουσέων sino por Ἐνυαλίιο, en el contexto en que Arquíloco lo enuncia manifiesta un vínculo solidario con el ámbito de ambas potencias, ya que sintetiza dos vertientes de una misma individualidad, las dos funciones o roles que el “yo” asume dentro de su comunidad: soldado y poeta. Además de la referencia que encontramos en su propia obra, existen otros testimonios que designan al héroe de Paros como siervo de las Musas. La “Inscripción de Sóstenes”, que toma el nombre del historiador y biógrafo de Paros del siglo I a. C., concluye la biografía de Arquíloco con un epigrama en forma de diálogo entre un peregrino que pasa frente a la tumba del poeta y este último que yace allí sepultado:

(Peregrino)

¿Quién te cinceló en la piedra como el siervo de las Musas,
joven hijo de Telesicles, glorificándote?

(Arquíloco)

Te diré ciertamente la verdad, si no la sabes:
un noble, no carente de virtud,

³⁴ Particularmente en Homero, la palabra θεράπων designa, en el ámbito bélico, al escudero o a quien conduce el carro del héroe épico; en este contexto, adquiere una carga semántica de lealtad y coraje en función de la defensa del héroe, ratificada por el origen noble del escudero: θεράπωντες de Aquiles son, por ejemplo, Patroclo, Automedonte y Álcimo (*Ilíada*, V.580; VIII.119; XXIV.474). En un ámbito más doméstico, aunque no necesariamente, implica una relación de subordinación y servidumbre: *servidor, siervo, criado* (*Od.*, XVI.253). Específicamente, en el plano divino, denota un vínculo de devoción religiosa: *devoto, adorador, creyente*; a los guerreros importantes se los denomina θεράπωντες de Ares (*Od.*, XI.255; *Il.*, II.110). En la poesía posterior se utiliza la expresión “servidor de las Musas” para designar al poeta o al aedo, en el mismo nivel de *tékhne* en que un carpintero sirve a Atenea (Arquíloco fr. 1 T; Hesíodo, *Teogonía*, 100; *Trabajos y Días*, 430). Para θεράπων en relación con Arquíloco véase Nagy, G., *op. cit.*, 1979 (ch. 12).

³⁵ Hesíodo, *Teogonía* 99-100.

³⁶ Arquíloco, fr. 1 West: εἰμὶ δ' ἐγὼ θεράπων μὲν Ἐνυαλίιο ἄνακτος / καὶ Μουσέων ἔρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος.

Sóstenes, hijo de Próstenes, de mi canto de muchos temas
extrajo una parte de los honores que fluyen constantemente.³⁷

Aunque el testimonio es tardío, nos permite inferir que luego de la muerte de Arquíloco, momento en que comienza a gestarse el relato del culto heroico, el epíteto Μουσῶν θεράπων no es expresado como un simple elogio hacia el poeta, sino que constituye un atributo de su individualidad en tanto su función dentro de la comunidad ha sido canonizada por Apolo y las Musas.³⁸ En relación a su faz bélica y a su propia muerte, la tradición refiere que Arquíloco fue asesinado en el campo de batalla, sirviendo al dios Ares,³⁹ por un mercenario de Naxos llamado Calondas. En búsqueda de purificación por esta muerte, Calondas se dirigió al santuario de Delfos donde su entrada fue rechazada a través del siguiente oráculo: “Al siervo de las Musas asesínaste; ivete del templo!”⁴⁰

³⁷ Cf. “Inscripción de Sóstenes” B VII, 12-17, Chaniotis (=Archilocho T 5, Tarditi):

τίς σε τὸν ἐν πέτρῃ Μουσῶν θεράπωντ' ἐχάραξεν,
παῖ Τελεσικλήος κούρε καταγλαΐσας;
λέξω δὴ σοὶ ἐγὼ μάλ' ἐτήτυμα, εἰ σὺ μὴ οἶδας·
ἔσθλὸς ἔων ἀρετῆς τε οὐχ ὑπολείπόμενος
Σοσθεὺς Προσθένου υἱὸς ἐμὴν πολ[ύ]μ[νον ἄοι]δὴν
τιμῶν ἀεν[άων] αἴσαν ὑπεσπάσατο.

³⁸ En este punto disentimos de la interpretación que Clay realiza sobre la “Inscripción de Sóstenes”. Para él: *Sosthenes' description of Archilochos as the 'servant of the Muses' invites attention. Evidently, Sosthenes was not an attentive reader of Archilochos fr. 1 West, for he refers to him not as the servant of Lord Enyalios, but the servant of the Muses*; cf. Clay, *op. cit.*, p. 34; es muy probable que Sóstenes, nativo de Paros y biógrafo de Arquíloco, haya realizado una correcta lectura de la composición citada, y es muy probable, también, que estuviera pensando en *Téogonía* 100, de donde Clay considera que proviene la confusión de éste. La fórmula Μουσῶν θεράπων refiriéndose a Arquíloco, como veremos, aparece también en el oráculo dirigido a Calondas, aquél que dio muerte al poeta. Seguramente Sóstenes conoció este oráculo ya que aparece en varias fuentes antiguas; esto nos permitiría suponer una lectura y una interpretación más sutil del fragmento por parte del biógrafo.

³⁹ Es decir, θεράπων Ἐνυαλίοιο, cf. Arquíloco, fr. 1 West.

⁴⁰ Galenus, *Protrepitíkos* 9.35-38 (=Archilocho T 67, Tarditi): *Μουσῶν θεράποντα κατέκτανες ἔξιθι νηοῦ*. El oráculo dado por Apolo a Calondas aparece reflejado en varias fuentes antiguas, tomamos para su referencia: Galenus, *Protrepitíkos* 9.35-38 (=Archilocho T 67, Tarditi) para el texto del oráculo, y *Suda* A 4112 (=Archilocho T 170, Tarditi) para su contextualización.

Si Arquíloco se denomina a sí mismo θεράπων Μουσέων y, posteriormente, la tradición, como en el caso de Sóstenes, reconoce la validez de este epíteto, sólo es posible porque Apolo en su carácter de Μουσαγέται atestigua la identidad del poeta de Paros dentro del cortejo que componen las Musas. A través de los distintos oráculos délficos que constituyen la historia del culto heroico de Arquíloco, la intervención de la palabra religiosa tutelada por Apolo legitima el carácter ritual de la persona y de su poética. Es interesante recordar, haciendo una enumeración de las distintas intervenciones de este dios, que el entramado oracular comienza a tejerse siendo Arquíloco bastante joven, con el anuncio a Telesicles de la predestinación de su hijo; un segundo punto, como veremos,⁴¹ lo conforma la consulta realizada por los habitantes de Paros con posterioridad a la primera *performance* de Arquíloco; en tercera instancia, Apolo manifiesta su favor hacia el héroe de Paros llamándolo “Μουσάων θεράπωντα”⁴² cuando censura la acción de Calondas; por último, algunos siglos después, la trama profética concluye con las instrucciones que Mnesiepes recibe en Delfos para la disposición de los ritos culturales en honor del héroe. Es decir, Apolo interviene en cada una de las etapas que constituyen el culto heroico, desde el anuncio de un destino decidido por las potencias divinas hasta la instalación del recinto sagrado, punto culminante de la apología. Evidentemente, el arco temporal entre estas dos instancias oraculares trasciende toda previsión humana. Podríamos suponer que en el momento en que Apolo se dirige a Telesicles presagia, al mismo tiempo, la construcción del santuario. El cumplimiento de la profecía hace que la temporalidad mítica se inserte en una temporalidad histórica avalando la veracidad del relato heroico. Consideramos, por lo tanto, que el relato de iniciación y la palabra oracular urden el tejido religioso que legitima la poética de Arquíloco dentro de los diversos discursos culturales que rigen la comunidad de la isla de Paros.

En resumen, el relato de iniciación manifiesta que el don otorgado por la divinidad exige la devoción y fidelidad por parte del poeta, θεράπων. Las Musas aprueban las burlas obscenas (σκώπτειν) que Arquíloco les dirige, al iniciarlo en la poesía yámbica. Y, en última instancia, es el oráculo de Apolo el que garantiza la autoridad del poeta en el ámbito de la palabra poético-religiosa. Por lo tanto, si el relato de la tradición permite conocer cómo se desarrollaron los sucesos de la teofanía y de

⁴¹ Ver apartado 5.

⁴² Galenus *Protreptikós* 9.38.

la iniciación poética de Arquíloco, el oráculo dispone el destino del poeta dentro del cortejo de las Musas que encabeza el propio Apolo.

4 Primera performance pública de Arquíloco

Aunque el resto de la inscripción, que pertenece ya a la tercera columna del primer bloque, no permite una lectura continua debido a que los márgenes superior y derecho de este mármol se encuentran muy deteriorados, sí se ha podido reconstruir una idea general de su contenido.

| | |
|--|----|
| <p>λύραν Ἀρχιλο[χ</p> | 15 |
| <p>Ἐν ἀρχε[ῖ μὲν... τεῖ δ' ἔορ[τεῖ... παρ' ἡμῖν[φασὶν Ἀρ[χίλοχον ca. 18 litterae αὐτο-] σχεδιάσ[αντα... τινὰς τῶν π[ολιτῶν διδάξαντα[παραδεδομ[ένα... κεκοσμημέ[ν- ca. 20 litterae κή-] ρυκος εἰς Π[άρον... (E1 col. III, 14-25, Clay)</p> | 20 |
| <p>lira (Ac.) Arquílo[co</p> | 15 |
| <p>En el principio... durante una festividad... en nuestro hogar... se dice que Arquíloco... luego de improvisar... ante algunos de los ciudadanos... para enseñar... lo transmitido... lo adornado [... he-] raldo a Paros...</p> | 20 |
| | 25 |

Como se puede apreciar, el estado de la inscripción es muy fragmentario por ende sus interpretaciones dejan lugar a controversias. Prácticamente, las primeras 15 líneas que inician esta columna se han

perdido, sólo las palabras “lira” (l. 14) y “Arquíloco” (l. 15) aparecen como indudables. En la línea 16, un parágrafo nos anuncia el pasaje hacia una nueva temática. El texto continúa la narración de los hechos sucedidos con posterioridad al regreso de Telesicles. Podemos inferir, por lo tanto, que la festividad a la cual se refiere en la l. 17 son las propias Artemisas citadas en la columna anterior.⁴³ El verbo φασίν nos anuncia que Mnesiepes, nuevamente, va a introducir un relato preservado por la tradición oral de la isla. El episodio que narra este relato se relaciona con la primer *performance* poética de Arquíloco en Paros.⁴⁴ Probablemente, las líneas 16-25 ofrecían el contexto de la presentación pública del poeta y la atmósfera de su recepción; es decir, Arquíloco en una ocasión ritual improvisando una composición frente a un grupo de ciudadanos de la isla. Mnesiepes cita la parte inicial de esta improvisación; lamentablemente, se han preservado sólo las primeras palabras de cada línea.⁴⁵

Ἵ Ο Διόνυσος σ[
οὐλὰς ΤΥΛΖ
ῶμφακες α[
σῦκα μελ[ιχρὰ
οἶφολίωι ερ[35
(E1 col. III, 31-35, Clay)

Dioniso...
cebada...
uvas en agraz...
higos dulces como la miel...
al fornicador... 35

⁴³ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 II, 54.

⁴⁴ En verdad, no existe ningún motivo para suponer que ésta fue la primer *performance* de Arquíloco. La arbitrariedad de nuestra concatenación comienza a gestarse al dar por sentado que las festividades a las que refiere la inscripción son las Artemisas nombradas en la columna anterior, instaurando, de este modo, una sucesión temporal inmediata entre la llegada de Telesicles a la isla y la presentación pública de Arquíloco. Sin embargo, dada la fragmentariedad del texto y teniendo en cuenta la relevancia que adquiere este episodio en el relato, nos permitimos la licencia de considerarla como la primer *performance* de Arquíloco, si no temporal al menos sí en cuanto a su importancia.

⁴⁵ Arquíloco, fr. 251 West.

Se trataría de un himno clético perteneciente al culto de Dioniso cuyo preludeo – ἀναβολή – habría sido improvisado por el poeta.⁴⁶ El nominativo – Ὁ Δίονυσος – permite interpretar el resto del fragmento dentro del campo semántico ligado a los ritos dionisiacos. En este sentido, por ejemplo, los granos de cebada – οὐλαί – eran arrojados sobre las cabezas de los animales que iban a ser sacrificados en distintas celebraciones religiosas.⁴⁷ Las uvas aún no maduras – ὄμφακες – poseen una doble connotación: la primera, refiere en forma literal al fruto característico del culto de Dioniso; la segunda, bajo una acepción metafórica remite a la dureza de los pezones de las jóvenes púberes. La interpretación erótica aparece también en un fragmento alegórico de Alceo que entrelaza la temática agraria y la sexual, allí el “yo poético” figura el acercamiento al cuerpo de una mujer como si se tratase del cultivo y la cosecha de la vid: “Τοιαύτας γὰρ ἀπ’ ἀμπέλω (...) τάρβημι μὴ δρόπωσιν ὄμφ]ακας”, “de tal vid (...) temo que vendimien los agracejos”.⁴⁸ Los higos – σύκα – poseen igualmente una acepción metafórica con carácter marcadamente sexual.⁴⁹ En *Paz* de Aristófanes, donde el acto sexual se plasma a través de la imagen de la recolección de granos o frutos – τρυγᾶν –,⁵⁰ y de la cosecha de higos, – συκολογεῖν –,⁵¹ σῦκον remite a los órganos genitales femeninos y masculinos: “Τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, τῆς δ’ ἡδὺ τὸ σῦκον”, “Grande y grueso el higo de él, y dulce el de ella”.⁵² Por último, οἰφώλιος, *happax* de verbal de οἴφω-οἰφέω, tiene una connotación

⁴⁶ Este preludeo, que admite la improvisación, sirve como presentación del canto coral e incluye una dedicatoria a Dioniso; cf. Arquíloco, fr. 120 West. Luego, continuaría el ditirambo interpretado por el coro con motivos estrictamente dionisiacos y tradicionales.

⁴⁷ El verbo οὐλοχύται es utilizado para expresar esta práctica ritual; cf., *Ilíada*, I.449-459; *Odisea*, III.441-42; también, Chantraine, *op. cit.*, 1980, p. 836. Los granos de cebada eran importantes en el culto eleusino, seguramente también en todo rito agrario o de fertilidad, de aquí el epíteto ἰουλώ atribuido a Deméter; cf. Ateneo, *Deipnosophistae* 14.10, 10-15.

⁴⁸ Alceo, fr. 119 Vöigt.

⁴⁹ Cf. fr. 331 West (de atribución errónea a Arquíloco): συκῆ, “higuera”, con sentido obsceno.

⁵⁰ Aristófanes, *Paz* 1339-40.

⁵¹ Aristófanes, *Paz* 1348.

⁵² Aristófanes, *Paz* 1352-52; cf. también Hiponacte fr.123 Degani, en donde ἰσχός, “higo seco”, tiene una clara connotación sexual. Véase Henderson, J. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New Haven: Yale University Press, 1975, p. 120-122.

más vulgar que la propuesta en nuestra traducción, “fornicador”.⁵³ De cualquier modo, remite a la conducta libidinosa y promiscua de hombres y mujeres; una inclinación o propensión – καταφερέης – hacia la satisfacción del deseo sexual, como lo atestiguan las entradas lexicográficas de Hesiquio de los adjetivos οἰφόλης, οἰφόλις.⁵⁴ West considera, en relación a este fragmento, que οἰφόλιος es probablemente un epíteto de Dioniso.⁵⁵

El culto dionisiaco parece imbricarse en la poética de Arquíloco. Ateneo, al hablar de los banquetes y la música, cita al ateniense Filócoco (s. III a. C.) quien sostenía “que los antiguos no siempre entonaban ditirambos en las libaciones, sino cuando celebraban a Dioniso con vino y borracheras, ya que a Apolo se lo celebra con tranquilidad y orden”;⁵⁶ luego pone como ejemplo una composición de Arquíloco: “Sé cómo iniciar el bello canto del soberano Dioniso,/ el ditirambo, cuando mi corazón ha sido fulminado por el vino”.⁵⁷

La concurrencia del verbo ἐξάρχειν, “dar comienzo”, διθύραμβος y Διωνύσος, nos remite inmediatamente al preludeo que improvisó el poeta antes de dar paso al canto coral.⁵⁸ Sabemos que los versos de Arquíloco que abren el ditirambo provocaron una reacción adversa por parte del auditorio; por lo que podemos deducir del resto de la inscripción, no parece que los asistentes hayan meramente reprobado la presentación pública, sino que la *performance* generó un escándalo que terminó en un juicio y, posiblemente, con una sentencia de exilio contra el poeta.

⁵³ En español rioplatense vulgar podría traducirse como “el cogedor” y en español peninsular “el follador”; cf. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22 ed.: “coger”, 2001. Disponible en: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>. Consultado el 8 de Junio de 2011.

⁵⁴ Hesiquio, *Lexicon*, Omicron 434.1, 435.1: “Οἰφόλης· ὁ μὴ ἐγκρατής, ἀλλὰ καταφερέης πρὸς γυναῖκα”; “οἰφόλις· γυνὴ καταφερέης, μάχλος, πασχητιῶσα”. Véase también Lehnus, L. ΟΙΦΟΛΙΣ. Alla ricerca della fonte di una glossa. *Scripta Philologica*, Milano, vol. II, p. 159-174, 1980.

⁵⁵ Cf. West, *op. cit.*, 1974, p. 25.

⁵⁶ Ateneo, *Deipnosophistae* 14.24, 24-38.

⁵⁷ Arquíloco, fr. 120 West: ‘ Ως Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξει μέλος/ οἶδα διθύραμβον οἴνωι συγκεραυνωθεῖς φρένας.

⁵⁸ Calímaco, fr. 544, Pfeiffer: *Τοῦ <?> μεθυπλήγος φροίμιον Ἄρχιλόχου*, “un proemio de Arquíloco, golpeado por el vino”. Es evidente que Calímaco, contemporáneo de Mnesiepes, tenía conocimiento de la composición que cita Ateneo; la palabra φροίμιον, proemio, refuerza la hipótesis sobre la improvisación de la ἀναβολή que da comienzo al ditirambo; cf. *supra* nota 46.

Λεχθέντων [δὲ τούτων...
 ὡς κακῶς ἀκ[ούσαντες
 ἰαμβικώτερο[ν
 οὐ κατανοήσ[αντες
 καρπῶν ἦν τα [40
 ῥηθέντα εἰς τῆ[ν
 ἐν τεῖ κρίσει. Μ[μετ' οὐ πολὺν]
 χρόνον γίνεσθ[αι τοὺς ἄνδρας ἀσθενεῖς]
 εἰς τὰ αἰδοῖα. [ἀποπέμψαι]
 τὴν πόλιν τινᾶς [θεοπρόπους χρησομένους περὶ τού-] 45
 των, τὸν δὲ θεὸν [εἰπεῖν τὸν χρησμὸν τόνδε·]
 “Τίποτε δίκαις ἀν[όμοις
 ἦλθετε πρὸς Π[υθῶ
 οὐκ ἔστιν πρὶν[ἄκεσμα
 εἰς ὅ κεν Ἄρχιλ[οχον Μουσῶν θεράποντα τίητε.]” 50
 (E1 col. III, 36-46, Clay)

E1 col. III, 50 Ἄρχιλ[οχον Μουσῶν θεράποντα τίητε.] *exempli gratia*
 Parke 1958: 93.

después de haber dicho [estas cosas...
 como ellos habían oído con mala predisposición...
 demasiado yámbico...
 no habían comprendido...
 eran de frutos... 40
 habiendo sido dirigido a...
 en el juicio [no mucho después]
 pasó un tiempo [los hombres débiles]
 a los genitales. [enviar]
 la ciudad algunos [emisarios para consultar sobre estas] 45
 cosas, el dios [dijo este vaticinio:]
 “¿Por qué por juicios injustos
 arribáis a Pytho?
 no hay cura hasta que
 a Arquíloco, servidor de las Musas, honréis”.

Si la integración de Kontoleon a la línea 37 es correcta, κακῶς ἀκ[ούσαντες,⁵⁹ probablemente, una explicación a la reacción adversa por parte del auditorio radique en que encontraron ἰαμβικώτερο[ν, “demasiado yámbico”,⁶⁰ la improvisación de Arquíloco. Ahora, ¿qué es lo que implica este exceso de lo yámbico?; si tenemos en cuenta el

⁵⁹ Cf. Kontoleon, *op. cit.*, 1952, p. 32-95.

⁶⁰ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. III, 38, Clay.

análisis realizado de los restos de la composición,⁶¹ podemos inferir, en cierto modo, que los versos tenían un claro contenido obsceno connotado metafóricamente. Sin embargo, ¿podemos afirmar que ésta fue la razón por la cual los habitantes de Paros rechazaron la poética de Arquíloco hasta el punto de realizar un juicio en su contra? No parece convincente que la obscenidad por sí misma, de carácter ritual o no, por más explícita o velada que haya sido su manifestación, desencadenara una intolerancia de tal magnitud.

La interpretación del escándalo a causa de la obscenidad se relaciona con la hipótesis de la introducción por parte de Arquíloco del culto de Dionisos en la isla, y, con éste, de una nueva forma poética “demasiado yámbica”.⁶² Esta perspectiva centra sus argumentos en la tradición que vincula a la familia de Arquíloco con la inserción del culto de Deméter en Tasos durante la colonización llevada adelante por Paros.⁶³ Pausanias, en su presentación del famoso pintor Polygnotos de Tasos, nos cuenta que el artista representó en los muros de la Lesche de los Cnidios, en Delfos, una imagen de la barca de Caronte en la cual aparecían las figuras de dos personas jóvenes identificadas como Tellis y Cleóbula. Pausanias señala que Tellis era el abuelo de Arquíloco, padre de Telesicles; y Cleóbula, la mujer que lo acompaña, sería quien habría introducido en Tasos τὰ ὄργια τῆς Δήμητρος, “los misterios de Deméter”.⁶⁴ Por otro lado, Tellis y Telesicles son nombres parlantes que se asocian con funciones religiosas del ritual eleusino: τελετή remite a la iniciación en los misterios, mientras que τελεστής refiere tanto al que es iniciado como a aquél que inicia a otros en los misterios.⁶⁵ Por último, un argumento a favor de la interpretación de un Arquíloco introductor de los rituales dionisiacos surge en la propia “Inscripción de Mnesiepes”, debemos recordar que el consagrado al poeta dedicaba un altar exclusivo para el culto de Dioniso.⁶⁶

⁶¹ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. III, 31-35, Clay.

⁶² Cf. Clay, *op. cit.*, p. 19.

⁶³ Cf. West, *op. cit.*, 1974, p. 27; Gerber, D. E. *Greek iambic poetry. From the seventh to the fifth centuries BC.* Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1999; O’Higgins, L. *Women and humor in Classical Greece.* Cambridge: University Press, 2003, p. 61.

⁶⁴ Pausanias, X25-31.

⁶⁵ Herodoto, 2.171: Καὶ τῆς Δήμητρος τελετῆς πέρι, τὴν οἱ Ἕλληνες Θεασμοφόρια καλέουσι.

⁶⁶ Cf. “Inscripción de Mnesiepes” E1 col. II, 8-13, Clay; también, cf. *supra* nota 14.

Sin embargo, algunos investigadores consideran que esta interpretación es excesiva y difícil de probar. Para ellos el escándalo de la *performance* de Arquíloco y, sobre todo, el juicio iniciado en su contra indican que su poética habría encontrado una hostilidad política antes que moral o religiosa.⁶⁷ No sería, por ende, el contenido obsceno de la αἰσχρολογία dionisiaca lo que escandalizó al auditorio, sino el carácter investivo del yambo que, en la actualización del ritual poético-religioso realizado por Arquíloco, habría generado la discordia de ciertas personas que podrían haberse sentido ofendidas con la censura de sus comportamientos. Este punto de vista es interesante porque involucra al yambo en su función de ψόγος, es decir, de crítica de las conductas dentro de una comunidad a través del escarnio. El binomio αἰσχροῶν ψόγος – καλῶν ἔπαινος, “censura de las acciones reprochables, encomio de las acciones bellas”⁶⁸ – constituía un sistema de valoración social que funcionaba fiscalizando, en épocas arcaicas, los actos cobardes y heroicos de la clase guerrera. La función ejemplarizante del elogio y de la crítica pública del individuo radica en que muchas veces la supervivencia de estos grupos comunitarios dependía del valor y de la excelencia bélica de sus integrantes.⁶⁹ En épocas posteriores, con el surgimiento de la organización en torno a la polis, el incremento del intercambio comercial entre las distintas ciudades, el desarrollo técnico de la navegación comercial y militar, el advenimiento de la reforma hoplita, en fin, con todos los factores que incidieron en la consolidación de la seguridad militar de las ciudades-estados y cimentaron una vida política más activa, el poder fiscalizador y ejemplarizante centrado en el αἰσχροῶν ψόγος y καλῶν ἔπαινος se trasladó del campo de batalla a la plaza pública; ahora lo que comienza a enjuiciarse son las conductas de los miembros de

⁶⁷ Cf. Aloni, *op. cit.*, 2009, p. 81-82.

⁶⁸ Plutarco, *Lycurgus* 8.1,6-2,8; véase Detienne, M. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Traducción bajo la dirección de Juan José Herrera. Madrid: Taurus, 1981, p. 66-76; y Nagy, G., *op. cit.*, 1979 (ch. 12.1-2).

⁶⁹ Cf. Detienne, *op. cit.*, p. 66-76. Esta práctica queda bien atestiguada en una sociedad militarizada como la antigua Esparta; en referencia a la poesía en tiempos de Licurgo (700-630 a. C.), Plutarco (*Lycurgus* 21.1, 5-10) escribe lo siguiente: “Ἐπαινοὶ γὰρ ἦσαν ὡς τὰ πολλὰ τῶν τεθηκότων ὑπὲρ τῆς Σπάρτης εὐδαιμονιζομένων, καὶ ψόγοι τῶν τρεσάντων, ὡς ἀλγεινὸν καὶ κακοδαίμονα βιούντων βίον; (“Los encomios eran en su mayoría de los que habían muerto por Esparta, siendo considerados dichosos, y los escarnios de los cobardes, la manera en que vivían una vida penosa y desgraciada”).

una comunidad en tanto ciudadanos. Como sabemos, en una civilización en que la forma de transmisión y recepción de la tradición, a través de generaciones, se arraiga aún en la oralidad, las diferentes formas poéticas hegemónicas esta función de contralor social dispensando el encomio y la censura en distintas festividades.⁷⁰ Este régimen de la palabra convoca, en el escenario público, el temor de la infamia, *κακοκλείς*, y el ansia de que el propio nombre quede grabado en la memoria de la comunidad a causa de la fama – *κλέος* – de los actos realizados.⁷¹ Desde este marco, es plausible postular la ejecución poética de Arquíloco dentro del encuadre del *αἰσχροῶν ψόγος*: la censura implicada en la composición podría haber producido la ira de algunos de los habitantes de Paros. Píndaro, poeta del epinicio y paradigma del *καλῶν ἔπαινος*, nos otorga una imagen de Arquíloco en su condición de crítico hostil y punzante:

es necesario que
escape a la profunda dentellada de la maledicencia.
Pues, he visto, estando distante, muchas veces en la impotencia
al injurioso Arquíloco cebarse con ofensivo odio;⁷²

Por otro lado, es relevante, como referencia para esta línea de lectura, tener en cuenta la compleja relación que el poeta contrajo con

⁷⁰ Principalmente en festividades y rituales religiosos como los eleusinos, los dionisiacos o las parteneas; cf. Detienne, *op. cit.*, p. 66-67.

⁷¹ El *κλέος* sólo existe en la cristalización que se efectúa por medio de la palabra poética; “*κλέος* es la gloria tal como se desarrolla de boca en boca, de generación en generación”, cf. Detienne, *op. cit.*, 1986, p. 68. En *Ilíada*, XXII.304-305, Héctor, al darse cuenta que Atenea lo ha engañado tomando la forma de Deífobo y al saber que su muerte está próxima, declara lo siguiente: *Μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην, ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι*; (“Que no perezca sin esfuerzo y sin gloria, sino habiendo realizado algo tan grande para que sea oído por los que han de venir”).

⁷² Píndaro, *Pítica* 2.52-56:

ἐμὲ δὲ χρεῶν
φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν.
εἶδον γὰρ ἕκας ἔων τὰ πόλλ' ἐν ἀμαχανίᾳ
ψογερὸν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεισιν
πιαινόμενον

Para la interpretación del fragmento véase el interesante artículo de Miller A. Archilochus and Hieron in P. 2.52-56. *Transactions of the American philological Association*. Philadelphia, vol. CXI, p. 135-143, 1981.

Licambes y sus hijas, a quienes dirigió sus versos más injuriosos.⁷³ Si bien no podemos afirmar con toda seguridad que estas personas hayan sido reales y contemporáneas de Arquíloco,⁷⁴ las composiciones que los involucran nos permiten, de cualquier modo, comprender al yambo en su función de ψόγος. En cuanto a esta función, es interesante analizar ciertas concepciones de Aristóteles en relación a lo yámbico. Primero, en *Poética*, al hablar sobre los orígenes de la comedia, Aristóteles afirma que el modo en que ésta tomó forma pervive únicamente en la memoria de los poetas cómicos, por tanto, no se sabe quién introdujo las máscaras, los prólogos, el número de los actores y otros detalles de este tipo;⁷⁵ sin embargo, declara que se conoce a quiénes comenzaron a componer por medio de tramas y argumentos:

pero, el componer tramas provino ciertamente, al principio, de Sicilia [Epicarmo y Fórmis], y de éstos, en Atenas, Crates [fue] el primero

⁷³ Arquíloco, ff. 30-87, 172, 188 y 196a West. Licambes fue quien acompañó a Telesicles en el viaje a Delfos; cf. "Inscripción de Mnesiepes" E1 col. II, 45, Clay.

⁷⁴ No intentaremos analizar, en esta instancia, el carácter ficcional o biográfico de las composiciones de Arquíloco. Existe abundante bibliografía sobre este tema: Snell B. *The discovery of the mind. The Greek origins of European thought*. New York: Harper, 1960; Dover, *op. cit.*; Merkelbach, R. Epilog des einen der Herausgeber. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Köln, vol. XIV, p. 113. 1974; West. M. L. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1974; West, M. L. Archilochus ludens. Epilogue of the other editor. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Köln, vol. XVI, p. 217-219, 1975; Lefkowitz, M. R. Fictions in literary biography: the new poem and the Archilochus legend. *Arethusa*. Baltimore, vol. IX, p. 181-189, 1976; Lefkowitz, M. R. *The lives of the Greek poets*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1981; Nagy, G. Iambos: typologies of invective and praise. *Arethusa*. Baltimore, vol. IX, p. 191-205, 1976; Nagy, G., *op. cit.*, 1979; Nagy, G., *op. cit.*, 1996; Nagy, G., *op. cit.*, 2004; Rösler, W. *Dichter und Gruppe*. München: Fink, 1980; Miralles, C.; Pörtulas, J. *Archilochus and the iambic poetry*. Roma: Ediz. Dell'Ateneo, 1983. Carey, C. Archilochus and Likambes. *Classical Quarterly*. Cambridge, vol. XXXVI, p. 60-67, 1986; Slings, S. R. (org.). *The poet's I in archaic Greek lyric*. Amsterdam: VU University Press, 1990; Lavigne, D. E. *Iambic configurations. Iambos from Archilochus to Horace*. Tesis (Doctorado en Clásicas). Stanford: Department of Classics/ Stanford University, 2005. Un artículo interesante que resume y sintetiza las dos posturas frente a la interpretación de Arquíloco, sobre todo en relación al *Epodo de Colonia*, es el de Rösler, W. Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'Io nella lirica greca. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Urbino, vol. XIX, p. 131-144, 1985.

⁷⁵ Aristóteles, *Poética* 5.1449b 1-5.

que, luego de abandonar la forma yámbica, comenzó a componer argumentos y tramas universalmente.⁷⁶

Dentro del ámbito retórico y literario del corpus aristotélico, la palabra ἰδέα tiene el significado concreto de “forma”⁷⁷ que podría relacionarse con cierta concepción de “género literario”.⁷⁸ Ahora bien, si la ἰαμβικὴ ἰδέα implica características formales que fueron dejadas de lado para dar lugar a la composición de una comedia con tramas y argumentos de tipo general o universal, sería importante preguntarnos a qué refieren estas características. En otro pasaje de *Poética*, Aristóteles compara la disciplina del historiador con la del poeta y afirma que el primero da cuenta de los hechos tal como sucedieron mientras que el último tal como podrían haber sucedido de acuerdo con la verosimilitud y la necesidad;⁷⁹ al explayarse sobre este tema emplea el término “universalmente” – καθόλου – de una forma muy precisa:

por lo cual la poesía es más filosófica y más elevada que la historia, ya que la poesía refiere más a lo universal, mientras que la historia refiere a lo individual. Y lo universal es el tipo de cosas que le corresponde decir o hacer a cierto tipo de persona según la verosimilitud o la necesidad, la poesía apunta a esto cuando otorga los nombres [a los caracteres].⁸⁰ Lo individual [es] qué hizo o qué

⁷⁶ Aristóteles, *Poética* 5.1449b 5-9: Τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

⁷⁷ Cf. Bonitz, H. *Index Aristotelicus*. Graz: Akademische Druck/ U. Verlagsanstalt, 1955, p. 338-339: ἰδέα 1. forma, figura, species, quae sensibus percipitur. syn. μορφή; 2. logice i q species generis: ἀνίγματος ἰδέα, πο 22.1458a.26; ἰαμβικὴ ἰδέα, πο 5.1449b.8. Cf. LSJ, op. cit., 817: ἰδέα.

⁷⁸ Cf. Bartol, K. *Greek elegy and iambus. Studies in ancient literary sources*. Poznan: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1993, p. 41: *When referring to literary material ἡ ἰδέα signifies the principles of composing a poem (...). Thus, the term ἰδέα approximates in some way the meaning of the expression 'literary genre', as conceived by Alexandrian and later scholars.*

⁷⁹ Aristóteles, *Poética* 9.1451a 36-1451b 5.

⁸⁰ Cf. Butcher, S. H. *Aristotle's theory of poetry and fine art*. New York: Dover Publications, 1951, p. 376, n. 1: *The thought of the passage will be of this kind: 'It is at this universality that poetry aims when she attaches names to the characters, i.e. when instead of adopting historical names (γενόμενα ὀνόματα) she gives names of her own invention (cf. §6 πεποιημένα). The names in that case are expressive; they indicate that the person is not an individual but a type. (...) The significant names of Greek Comedy fall into at least two classes: 1) Names, etymologically significant,*

experimentó Alcibíades. En la comedia esto ya es evidente: pues, luego de haber compuesto la trama, de acuerdo con lo verosímil, tan solo les ponen nombres cualesquiera [a los caracteres], y no como los poetas yámbicos que componen sobre lo individual.⁸¹

El texto de la *Poética* permite una lectura complementaria entre ambos pasajes. En el primero, Aristóteles manifiesta cierto contraste entre la ἰαμβικὴ ἰδέα y la comedia en cuanto a la forma de composición que le corresponde a cada una. En la segunda cita, desarrolla el mismo esquema comparativo y sostiene, nuevamente, que la poesía (dentro de ella la comedia) posee la particularidad de construir tramas y argumentos de acuerdo con “lo universal” – τὰ καθόλου –, mientras que la historia y las composiciones de “los poetas yámbicos” – οἱ ἰαμβοποιοὶ – refieren a lo “particular” o “individual” – τὸν καθ’ ἕκαστον.⁸² Podemos decir, entonces, que existe un paralelismo entre la comedia y su referencia a lo “universal” y la ἰαμβικὴ ἰδέα con respecto a lo “individual” o “particular”. En el mismo fragmento, Aristóteles define el carácter de universal como aquello que le corresponde decir o hacer a

such as Dicaeopolis, Euelpides, Peithetaerus, Pheidippides in the Aristophanic comedy, coexisting side by side with real names (Socrates, Cleon, etc.), which are survival of the ἰαμβικὴ ἰδέα. 2) Names which, being appropriated by usage to certain parts, designate occupation or condition, e.g. Ξανθίας, Μανῶς (in Pherecrates, Alexis, etc. as well as in Aristophanes), Πυρρίας, Μανία, all slave-names.

⁸¹ Aristóteles, *Poética* 9.1451b, 5-15: Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἰστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ’ ἰστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ’ ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δηλὸν γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ’ ἕκαστον ποιούσιν.

⁸² Cf. Ferrater Mora, J. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965, p. 849: *UNIVERSAL*. *Lo universal (τὰ καθόλου) se distingue en Aristóteles, en cuanto general, de lo individual (τὸν καθ’ ἕκαστον). Lo universal se refiere a una totalidad plural de objetos, con lo cual lo universal se opone a lo particular. Los juicios universales son los juicios de cantidad en los cuales el concepto-sujeto comprende la cantidad de objetos-sujetos mentados (todos los S son P), (...) y los singulares se refieren de un modo total a un objeto singular (este S es P). Cf. también Liddell, H. G.; Scott, R.; Jones, H., op. cit., 1996, p. 855-856: καθόλου: (...) in the Logic of Arist., of terms, τὸ κ. general, opp. τὸ καθ’ ἕκαστον (singular), hence, τὰ κ. **universal** truths, ἡ ποίησις μᾶλλον τὰ κ., ἡ δ’ ἰστορία τὰ καθ’ ἕ. λέγει Po.1451b7.*

determinado tipo de persona de acuerdo con la necesidad o la verisimilitud; por el contrario, lo individual es definido como aquello que una persona en particular realizó o experimentó.⁸³ Ahora, ambos principios operan, según sus argumentos, sobre el plano de la composición, por ende si la función – ἔργον – del poeta no es referir los hechos que sucedieron – τὰ γινόμενα – sino tal como podrían haber sucedido según la necesidad o la verosimilitud “ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον”,⁸⁴ debemos pensar que la forma de la comedia, al igual que la de la tragedia, implica conformidad con una totalidad orgánica, es decir, una estructura ordenada en un comienzo, un medio y un fin, de tal modo que sea la causalidad la que gobierne las acciones que se desarrollan entre cada una de las partes y no la mera acumulación de componentes.⁸⁵ La “forma yámbica”, por el contrario, carece de una estructura argumental de este tipo, ya que el yambo en sus propósitos satíricos puede hacer uso de los hechos (reales o inventados) sin necesidad de formularlos bajo la concepción de trama “universalizada”. Por ende, no es la ἰαμβικὴ ἰδέα en su carácter de invectiva personal, con su lenguaje obsceno e insultante, sus giros cómicos, etc., lo que Crates dejó de lado, que como sabemos pervivió en la comedia, sino la forma de su composición, introduciendo tramas y argumentos que adquirieron características universales en cuanto al modo de la concatenación causal del decir y accionar de los personajes.⁸⁶

Otro pasaje importante aparece en *Retórica* 3.17.1418b, 23-33 Kassel. Aristóteles, al hablar del carácter – ἦθος – de los argumentos que se esgrimen en una deliberación o en un juicio, señala que cuando una parte quiere acusar o censurar a la otra es conveniente que lo haga poniendo las palabras en boca de otro, como censura Arquíloco, “ἕτερον χρὴ λέγοντα ποιεῖν (...) καὶ ὡς Ἄρχιλοχος ψέγει”.⁸⁷ Para ilustrar su tesis cita dos composiciones de Arquíloco: en la primera, según Aristóteles, el poeta, en yambos “ἐν τῷ ἰάμβῳ”,⁸⁸ hace hablar a un padre acerca de su

⁸³ Aristóteles, *Poética* 9.1451b 8-11.

⁸⁴ Aristóteles, *Poética* 9.1451a 36-38.

⁸⁵ Aristóteles, *Poética* 7.1450b 23-34.

⁸⁶ Cf. Heath, M. Aristotelian Comedy. *Classical Quarterly*. Cambridge, vol. XXXIX, p. 344-454, 1989; también, Rotstein, *op. cit.*, p. 104-108.

⁸⁷ Aristóteles, *Retórica* 3.17.1418b, 26-27.

⁸⁸ Aristóteles, *Retórica* 3.17.1418b, 28.

hija;⁸⁹ en la segunda, también en yambos,⁹⁰ al carpintero Carón.⁹¹ Aristóteles expresa que en sus invectivas yámbicas Arquíloco disimulaba su propia identidad bajo una *persona loquens*, eludiendo la formulación directa de la crítica. Este artificio poético de disfraz, que podría realizarse a través de máscaras rituales-religiosas, de estereotipos de la cultura popular, “stock characters”,⁹² o de personas reales pertenecientes al propio entorno social, parece ser el utilizado por el poeta en el “Epodo de Colonia”.⁹³ En dicha composición, un narrador presenta un diálogo entre él y la hija menor de Licambes. El interlocutor masculino incita a la joven a realizar el acto sexual, ella se niega oponiendo débiles argumentos y le ofrece a una mujer de su propia familia deseosa de hacerlo, “ἔστιν ἐν ἡμετέρου ἢ νῦν μέγ’ ἰμείρε[ι]”.⁹⁴ La mujer propuesta por el interlocutor femenino sería su propia hermana, Neóbule, hija mayor de Licambes. La voz masculina rechaza terminantemente dicho ofrecimiento juzgando el comportamiento adúltero y libidinoso de Neóbule, y afirmando que ésta ya no está en la flor de su juventud. El diálogo termina con una nueva proposición erótica, esta vez sin oposición por parte de la joven, y con la descripción del encuentro carnal, aunque parece acordado que el acto sexual se realizaría eyaculando fuera de la vagina, *coitus interruptus*.⁹⁵ De este modo, no sólo queda expuesto públicamente el escarnio a la joven que, indebidamente, ha aceptado mantener relaciones con el hombre, sino también a Neóbule que es ultrajada por medio del retrato de su conducta sexual.⁹⁶ Debemos considerar, entonces, que en última instancia la invectiva recae sobre Licambes, a causa del comportamiento de sus hijas. El hecho de que estos nombres puedan haber sido ficcionales no incumbe, en cierto modo, a nuestra interpretación sobre la funcionalidad del ψόγος ya que, retomando las consideraciones realizadas por Aristóteles, la crítica y la

⁸⁹ Arquíloco, fr. 122 West.

⁹⁰ Aristóteles, *Retórica* 3.17.1418b, 30.

⁹¹ Arquíloco, fr. 19 West.

⁹² Cf. West, *op. cit.*, 1975, p. 217.

⁹³ Arquíloco, ff. 196a, 188 West.

⁹⁴ Arquíloco, fr. 196a, 4-5 West.

⁹⁵ Arquíloco, fr. 196a, 20-25, 52-53 West.

⁹⁶ Varias composiciones de Arquíloco parecen referir a las hijas de Licambes, cf. 30-87 West, aunque de dispar valor, debido a la fragmentariedad de los mismos, el contenido obsceno y simposiático aparece como una constante.

censura yámbica a través del enmascaramiento no deja, en última instancia, de tener un marco de referencia real en el momento de la enunciación.

La inscripción continúa en la línea 39 “οὐ κατανοήσ[αντες]”, Kontoleon propone su integración en concordancia con “ἀκ[ρούσαντες]” (l. 37), la incomprensión por parte del auditorio y el probable juicio “ἐν τεῖ κρίσει” (l. 42) al que habría sido sometido el poeta parecen enmarcarse dentro de la *κακοξενία*, “falta de hospitalidad”, propia de la introducción del culto de Dioniso en distintas partes de Grecia.⁹⁷ El hecho de que los habitantes de la isla no hayan podido comprender la nueva forma poética que Arquíloco introdujo en Paros, en su realización de invectiva con fuerte contenido obsceno, y hayan iniciado un proceso contra éste, no sólo implicaría una confrontación con la persona del poeta y su *performance* sino, también, una manifestación de hostilidad hacia los misterios dionisiacos. En última instancia, juzgar a Arquíloco significaría poner en tela de juicio la autoridad de Dioniso. Indudablemente, la impotencia que recayó sobre los genitales, “τὰ αἰδοῖα” (l. 44), de los hombres de Paros fue un castigo de este dios.

En una estructura y un lenguaje similar al de la tradición de Paros, aunque con acontecimientos diferentes, un escolio a *Acarnienses* de Aristófanes narra la hostilidad que los atenienses manifestaron hacia el culto de Dioniso:

Pégaso de Eleuteria – Eleuteria es una ciudad de Beocia – llevando una escultura de Dioniso arribaba al Ática. Los atenienses no recibieron con honra al dios, por el contrario, luego de haber deliberado, ni siquiera le permitieron desembarcar. Por la furia del dios, una enfermedad descendió sobre los genitales de los hombres, el sufrimiento era desesperante. Como estaban cansados de que la enfermedad fuera más fuerte que todas las argucias y artes humanas, se enviaron emisarios [a Delfos] con prontitud; los que regresaron dijeron que el remedio era uno solo, si se dirigían al dios a través de toda la honra.⁹⁸

⁹⁷ Cf. Kontoleon, *op. cit.*, 1952, p. 80-81; y Clay, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁸ Cf. “Scholia in Acharnenses” 243a, 3-10, Wilson: Πήγασος ἐκ τῶν Ἐλευθερῶν – αἱ δὲ Ἐλευθεραὶ πόλις εἰσὶ τῆς Βοιωτίας – λαβῶν τοῦ Διονύσου τὸ ἄγαλμα ἦκεν εἰς τὴν Ἀττικὴν. οἱ δὲ Ἀττικοὶ οὐκ ἔδεξαντο μετὰ τιμῆς τὸν θεόν, ἀλλ’ οὐκ ἀμισθὶ γε αὐτοῖς ταῦτα βουλευσαμένοις ἀπέβη. μηνίσαντος γὰρ τοῦ θεοῦ νόσος κατέσκηψεν εἰς τὰ αἰδοῖα τῶν ἀνδρῶν καὶ τὸ δεινὸν ἀνήκεστον ἦν. ὡς δὲ ἀπέειπον πρὸς τὴν νόσον κρείττω γενομένην πάσης ἀνθρωπείας μαγγανείας καὶ τέχνης, ἀπεστάλησαν θεωροὶ μετὰ σπουδῆς· οἱ δὲ ἔπανελθόντες ἔφασαν ἴασιν ταύτην εἶναι μόνην, εἰ διὰ τιμῆς ἀπάσης ἄγοιεν τὸν θεόν.

La *κακοξενία* contra el culto de Dioniso parece seguir un patrón en cierto punto estipulado: a) el rechazo a la introducción de su culto por parte de los habitantes de una ciudad; b) el castigo por parte del dios: una enfermedad que afecta los genitales de los hombres; c) el envío de una delegación para consultar al oráculo de Delfos; d) la respuesta de Apolo con la orden de honrar al dios y a aquellos que introdujeron sus misterios en el lugar.

Del mismo modo, la aflicción dispensada a los hombres de la isla por las injusticias cometidas con Arquíloco tiene un fuerte paralelismo con las penas que sufrieron los ciudadanos de Delfos por haber matado a Esopo:

Esopo se burló de los habitantes de Delfos al censurarlos por esto [las faltas cometidas en los sacrificios], por esta causa muchos que se habían enfurecido, golpeándolo con piedras, lo arrojaron desde un precipicio. No mucho después, una plaga cayó sobre la ciudad; al consultar al oráculo, el dios respondió que la enfermedad no cesaría hasta que propiciaran a Esopo. Los que construyeron un muro en torno al lugar donde había caído y situaron un altar fueron expiados de la enfermedad, ya que consagraron las ofrendas al héroe.⁹⁹

Si bien la muerte de Esopo no incumbe al culto de Dioniso, la cita es interesante porque, además de seguir el patrón narrativo del castigo y cura, explicita el hecho de que se le hayan consagrado ofrendas como “héroe”, “ὡς ἦρω θ[υσίας] προ[σ]ήνεγκαν” (l. 228).

5 Conclusión

La “Inscripción de Mnesiepes”, como testimonio de la constitución del culto heroico de Arquíloco en la isla de Paros, manifiesta la interacción entre registros del plano religioso y del plano poético. Esta comunicación dialógica, en la que el poeta se ve legitimado por la divinidad y la divinidad encuentra un medio de reproducción ritual dentro de la comunidad, instituye un relato cultural que permite leer el modo en que una sociedad elabora a través de la tradición sus lazos con

⁹⁹ Cf. P. Oxy. 1800, Perry 1952: 1.221-28, T 25: Τοῦτο οὖν Αἴ[σ]ωπ[ο]ς Δελφούς ὀνιδί[ι]ζων ἐπέσκωψεν, ἐφ’ οἷς διοργισθέντες οἱ πολλοὶ λίθοις αὐτὸν βάλλοντες κατὰ κρημνοῦ ἔωσαν. μετ’ οὐ πολὺ δὲ λιομικὸν πάθος ἐπέσκηψε τῇ πόλει, χρηστηριαζόμενοις δ’ αὐτοῖς ὁ θεὸς ἀνείλεν οὐ πρότερον [λήξ]ειν τὴν νόσον [ἐν μέ]χρις [ἄν Αἴ]σωπον ἐξι[λάσκωντ]αι. οἱ δὲ περιτε[χισ]αντες τὸν τόπον [ἐν ᾧ κ]ατέπεσεν βωμό[ν θ’ ἰ]δ[ρυσά]μενοι λυτήρ[ι]ο[ι] τῆς νόσου, ὡς ἦρω θ[υσίας] προ[σ]ήνεγκαν.

el mundo de lo religioso. Como hemos visto, este relato se caracteriza por poseer una historicidad en permanente construcción. Desde la emergencia hasta su consolidación, el culto heroico del poeta, siempre en pugna para abrirse paso como referente cultural de una comunidad, va nutriéndose de diferentes fuentes que apuntalan la justicia de su existencia; fuentes que pertenecen a la esfera de la fábula o la narración popular, de la voz divina a través de los oráculos, de la tradición literaria por medio de las referencias intertextuales, o de sucesos mítico-históricos como puede ser el patrón de la ξενία dionisiaca. La apoteosis de Arquíloco concluye con la construcción del santuario y la exposición pública del κλέος del héroe, punto de peregrinaje del devoto, y de referencia tanto para quien busca identificarse bajo la misma colectividad como para el extranjero que sabe apreciar el valor de aquél que fue amado por los dioses. Teócrito, contemporáneo de Mnesiepes, tributa al poeta de Paros otra de las formas de la honra – τιμή – que Aristóteles considera digna de los sabios:¹⁰⁰

Detente y observa a Arquíloco, el poeta arcaico,
el de los yambos, cuya vasta fama
se extendió entre la noche y el alba.
En verdad, las Musas y Apolo Delio lo amaron,
tan musical e ingenioso llegó a ser
al componer versos y cantar con la lira.¹⁰¹

¹⁰⁰ Aristóteles, *Retórica* 1.5.1361a.34-37 Kassel: Μήρη δὲ τιμῆς θυσίαι, μνήμαι ἐν μέτροις καὶ ἄνευ μέτρων, γέρα, τεμένη, προεδρία, τάφοι, εἰκόνες, τροφαὶ δημόσιαι, τὰ βαρβαρικά, οἷον προσκυνήσεις καὶ ἐκστάσεις, δῶρα τὰ παρ' ἑκάστοις τίμια; (“los tipos de honra son los sacrificios, las remembranzas en versos o con ausencia de versos, los privilegios, los santuarios, los lugares principales, los funerales públicos, las imágenes, los subsidios estatales; en cuanto a los bárbaros, tales como las prosternaciones y el hacerse a un lado, los dones son estimados en cualquier caso”). La honra más importante que recibió Arquíloco, luego de su muerte, sin duda alguna fue la construcción del *témenos*, sin embargo sabemos que gozó de otros honores enumerados por Aristóteles. Para las imágenes, ya sean estatuas o pinturas, remito a Clay, *op. cit.*, p. 40-62.

¹⁰¹ Teócrito, *Anthologia Palatina* 7.654 = *Archilochos* T 178 Tarditi:

Ἀρχίλοχον καὶ στᾶθι καὶ εἶσιδε τὸν πάλαι ποιητᾶν
τὸν τῶν ἰάμβων, οὐ τὸ μυρίον κλέος
διῆλθε κῆπι νύκτα καὶ ποτ' ἄω.
ἦ ῥά νιν αἱ Μοῖσαι καὶ ὁ Δάλιος ἠγάπευεν Ἀπόλλων,
ὥς ἐμμελής τ' ἐγένετο κῆπιδέξις
ἔπεά τε ποιεῖν πρὸς λύραν τ' αἰεῖδεν.

Referências

- ALONI, A. Poesia e biografia: Archiloco, la colonizzazione e la storia. *Annali online di Ferrara*. Ferrara, v. I, p. 64-103, 2009. Disponible en: <<http://annali.unife.it/lettere/2009vol1/aloni.pdf>>. Consultado el 8 de Junio de 2011.
- ALONI, A.; IANNUCCI, A. *L'eglia greca e l'epigrama dalle origini al V secolo. Con un'appendice sulla "nuova" elegia di Archilocho*. Firenze: Le Monnier, 2007.
- BARTOL, K. Where was iambic poetry performed? Some evidence from the fourth century B.C. *Classical Quarterly. New series*. Cambridge, v. XLII, p. 65-71, 1992.
- BARTOL, K. *Greek elegy and iambus. Studies in ancient literary sources*. Poznan: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1993.
- BEKKER, A. I. *Aristotelis Opera. τέχνη Πητορική*. Berlin: Academia Regia Borussica, 1831. T. II.
- BREITENSTEIN, T. *Hésiode et Archiloque*. Odense (Denmark): University Press, 1971.
- BROWN, C. G. Iambos. En: GERBER, D. E. (Org.). *A Companion to the Greek lyric poets*. Leiden: E. J. Brill, 1997. p. 11-88.
- CALAME, C. Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Urbino, v. XVII, p. 111-28, 1974.
- CALAME, C. *The craft of poetic speech in Ancient Greece*. Traducción bajo la dirección de Janice Orion. New York: Cornell University Press, 1995.
- CALAME, C. Referential fiction and poetic ritual: towards a pragmatics of myth (Sapho 17 and Bacchylides 13). *Trends in Classics*. Berlin, v. I, issue 1, p. 18-35, 2009.
- CAREY, C. Archilochus and Likambes. *Classical Quarterly*. Cambridge, v. XXXVI, p. 60-67, 1986.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1980.
- CLAY, D. *Archilochos Heros. The cult of poets in the Greek polis*. Cambridge, Mass./London: Harvard University, 2004.
- COPE, E. M. *An introduction to Aristotle's rhetoric. With analysis, notes and appendices*. Cambridge/London: Macmillan, 1867.
- DETIENNE, M. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Traducción bajo la dirección de Juan José Herrera. Madrid: Taurus, 1981.
- DOVER, K. J. The poetry of Archilochos. *Entretiens sur l'Antiquité Classique – Archiloque. Fondation Hardt*. Genève, v. X, p. 183-222. 1964.
- FOWLER, R. L. *The nature of early Greek lyric. Three preliminary studies*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1987.
- FREESE, J. H. *The Art' of Rhetoric*. London-New York, 1926.
- GERBER, D. E. *Greek iambic poetry. From the seventh to the fifth centuries BC*. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 1999.

- GIANNISI, Ph. The cows and the poet in ancient Greece. *The Swedish institute in Rome. Projects and seminars*. Roma, v. I, p. 125-28. 2004.
- HAWKINS, T. Out-foxing the wolf-walker: Lycambes as performative rival to Archilochus. *Classical Antiquity*. Berkeley, v. XXVII, t. I, p. 93-114, 2008.
- HENDERSON, J. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. New Haven: Yale University Press, 1975, p. 120-122.
- KAMBYLIS, A. Zur "Dichterweihe" des Archilochos. *Hermes*. Wiesbaden, v. XCI, t. 2, p. 129-150. 1963.
- KONTOLEON, N. M. Νεὰ Ἐπιγραφαὶ περὶ τοῦ Ἀρχιλόχου ἐκ Πάρου. *Archaiologike Ephemeris*. Athena, v. XCI, p. 32-95, 1952.
- KONTOLEON, N. M. Archiloque d'après la nouvelle inscription de Paros. *L'Hellénisme contemporain*. Athènes, ser. II, v. X, p. 397-406, 1956a.
- KONTOLEON, N. M. Zu den neuen Archilochos Inschriften. *Philologus*. Berlin, v. C, p. 29-39, 1956b.
- KONTOLEON, N. M. Archilochos und Paros. *Entretiens sur l'Antiquité Classique – Archiloque*. Fondation Hardt. Genève, v. X, p. 39-86, 1964.
- LAVIGNE, D. E. *Iambic configurations. Iambos from Archilochus to Horace*. Tesis (Doctorado en Clásicas). Stanford: Department of Classics/ Stanford University, 2005.
- LEDUC, C. Sur la 'nature véritable' du mythe en Grèce ancienne. *Revue de l'histoire des religions*. Paris, v. CCXXI, p. 475-500, 2004.
- LEHNUS, L. ΟΙΦΟΛΙΣ. Alla ricerca della fonte di una glossa. *Scripta Philologa*, Milano, v. II, p. 159-174, 1980.
- LEFKOWITZ, M. R. Fictions in literary biography: the new poem and the Archilochus Legend. *Arethusa*. Baltimore, v. IX, p. 181-189, 1976.
- LEFKOWITZ, M. R. *The lives of the Greek poets*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1981.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H. S. *A Greek-English lexicon. With a revised supplement*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MERKELBACH, R. Epilog des einen der Herausgeber. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Köln, v. XIV, p. 113. 1974.
- MILLER, A. Archilochus and Hieron in P. 2.52-56. *Transactions of the American philological Association*. Philadelphia, v. CXI, p. 135-43, 1981.
- MIRALLES, C.; PÒRTULAS, J. *Archilochus and the iambic poetry*. Roma: Ediz. Dell'Ateneo. 1983.
- NAGY, G. Iambos: typologies of invective and praise. *Arethusa*. Baltimore, v. IX, p. 191-205, 1976.

- NAGY, G. *The best of the Achaeans. Concepts of hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979. Disponible en: <<http://www.press.jhu.edu/books/nagy/BofA.html>>. Consultado el 8 de Junio de 2011.
- NAGY, G. *Poetry as performance. Homer and beyond*. Cambridge: University Press, 1996.
- NAGY, G. Transmission of archaic Greek sympotic songs: from Lesbos to Alexandria. *Critical inquiry*. Chicago, v. XXXI, p. 26-48, 2004.
- NOCK, A. D. *Σύνναος Θεός*. *Harvard studies in classical philology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, v. XLI, p. 1-62, 1930.
- O'HIGGINS, L. *Women and humor in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- OLIVER, J. H. *Demokratia, the gods, and the free world. Morals and law in ancient Greece*. New York: Arno Press, 1979.
- OHNESORG, A. Der dorische Prostylos des Archilocheion auf Paros. *Archäologischer Anzeiger*. Berlin, p. 271-90, 1982.
- PEEK, W. Neues von Archilochos. *Philologus*. Berlin, v. XCIX, p. 4-50, 1955.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: <<http://buscon.rae.es/draeI/>>. Consultado el 8 de Junio de 2011.
- RÖSLER, W. *Dichter und Gruppe*. München: Fink. 1980.
- RÖSLER, W. Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'io nella lirica greca. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Urbino, v. XIX, p. 131-144, 1985.
- ROTSTEIN, A. *The idea of iampos*. Oxford: University Press, 2010.
- SLINGS, S. R. (Org.). *The poet's I in archaic Greek lyric*. Amsterdam: VU University Press, 1990.
- SNELL, B. *The discovery of the mind. The Greek origins of European thought*. New York: Harper, 1960.
- TARDITI, G. La nuova epigrafe archilochea e la tradizione biografica del poeta. *Parola del Passato*. Milano, v. XI, p. 122-139, 1956.
- TARDITI, G. *Archilochus*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- WEST, M. L. *Hesiod. Theogony*. Oxford: University Press, 1966.
- WEST, M. L. *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati, I*. Oxford: University Press, 1989.
- WEST, M. L. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1974.
- WEST, M. L. Archilochus ludens. Epilogue of the other editor. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*. Köln, v. XVI, p. 217-19, 1975.
- WILLIAMS, F. Archilochus and the eunuch: the persistence of a narrative pattern. *Classics Ireland*. Dublin, v. I, p. 96-112, 1994.

INFIDELIDADES VELADAS: ULISSES ENTRE CIRCE E CALIPSO NA *ODISSEIA*

Teodoro Rennó Assunção*
Universidade Federal de Minas Gerais

RÉSUMÉ: Cet article veut commenter ponctuellement les rapports sexuels d'Ulysse avec les déesses-nymphes Circé et Calypso dans l'*Odyssee*, en essayant de discuter, dans le cadre majeur de son mariage avec Pénélope, la pertinence d'une perception de ces deux rapports hors mariage comme des "infidélités". L'ordre de présentation de ces deux épisodes suit l'ordre chronologique interne de l'histoire et non pas celui du récit direct de l'*Odyssee*, en raison de la priorité de Circé comme modèle caractériel et narratif. Le commentaire essaie d'être bien attentif à la manière (quelquefois elliptique) de présentation de ces rapports sexuels, en dégageant les hypothèses d'interprétation possibles, et ensuite, dans une brève conclusion, il essaie de les caractériser et penser dans l'ensemble du poème.

MOTS-CLÉS: infidélités; Ulysse; Circé; Calypso; *Odyssee*.

O objetivo primeiro deste artigo é comentar pontualmente as relações sexuais de Ulisses com as deusas-ninfas Circe e Calipso na *Odisseia*, tentando discutir, no quadro maior de seu casamento com Penélope, a pertinência de uma percepção destas duas relações extra-conjugais como "infidelidades".¹ Dada a básica limitação deste escopo,

*teoreno@gmail.com

¹ Este termo, que pode despertar a curiosidade do leitor moderno, não serve como tradução, nem mesmo aproximada, para nenhum termo grego presente no texto original, o que não impede, porém, que ele possa eventualmente designar um tema ou questão apreensível apenas a partir das situações narrativas deste mesmo texto (desafiando, assim, uma abordagem lexical estrita para a qual um tema ou questão só pode existir se existir uma palavra que o designe).

evitaremos comentar uma série de elementos importantes para uma compreensão mais precisa dos conjuntos narrativos que compõem estes dois episódios (em sua inserção e conexão interna no conjunto das “viagens maravilhosas” de Ulisses, cantos IX a XII, e na totalidade narrativa do poema), não deixando, no entanto, de estar pressuposta ou implícita neste comentário uma certa interpretação de conjunto da *Odisseia*.

Seria preciso dizer que uma primeira aproximação entre estas duas deusas-ninfas se justifica não apenas por similaridades em sua natureza ou modo de ser (ambas, por exemplo, são descritas como εὐπλόκαμος, “de-belas-tranças”, e δεινὴ θεὸς ἀνδρείσσα, “terrível deusa de voz humana”,² assim como ambas são cantoras enquanto tecem), mas também por similaridades nos episódios que narram as suas relações com Ulisses (ambas habitam ilhas, hospedam Ulisses durante muito tempo, têm relações sexuais com ele, fazem juramentos de não prejudicá-lo, oferecem instruções, provisões e um vento favorável para sua partida, sendo que nos dois episódios o deus Hermes aparece para salvar Ulisses).³

Estas similaridades constituem, porém, apenas um fundo contra o qual se destacam diferenças fundamentais (que incluem ou incidem sobre o ponto que é nosso tema): por exemplo, Calipso hospeda Ulisses por um período de tempo (sete anos) bem maior do que Circe (um ano); o modo ou frequência das relações sexuais e afetivas das duas com Ulisses é também diferenciado (Calipso sendo mais íntima e apaixonada do que Circe); o juramento feito por Circe é uma necessidade para a proteção de Ulisses (segundo o conselho de Hermes), enquanto o juramento feito por Calipso atende a um medo de Ulisses que não corresponde a uma necessidade objetiva; as instruções de Circe são muito mais precisas e completas do que as de Calipso; e o deus Hermes, no episódio de Circe, aparece diretamente a Ulisses, fornecendo-lhe o antídoto contra a perigosa droga da deusa, enquanto, no episódio de Calipso, ele apenas transmite à deusa as ordens de Zeus.

Se, por sua aparição anterior na ordem direta da narrativa e por seu caráter psicológico mais reconhecivelmente antropomorfo, Calipso

² Cf. Nagler, M. N. Dread Goddess revisited. In: Shein, S. (org.). *Reading the “Odyssey”*. Selected interpretive essays. Princeton: University Press, 1996, p. 142: *In other words, ‘speaking’ is normally an attribute of humans; the phrase “theos audeessa” means (...) a divinity who had taken on (...) the ability to speak to humans.*

³ Cf. Louden, B. *The “Odyssey”. Structure, narration, and meaning*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 105: *Both island-dwelling, chthonic goddesses entertain Odysseus for lengthy periods of time, have sex with him, swear oaths not to harm him, and offer advice, provisions, and a wind on his departure. In both episodes, Hermes intervenes for Odysseus’ sake.*

pode parecer constituir o modelo a partir do qual (e por subtração ou empobrecimento) é construída a personagem “mais primitiva” de Circe, as comparações sumárias que acabamos de fazer entre as duas sugeririam antes uma espécie de desvio (ou caráter secundário) narrativo do episódio de Calipso e não do de Circe. No longo e seminal ensaio “Die Abenteuer der Odyssee” (ou, na tradução para o inglês usada aqui, “The Adventures in the *Odyssey*”),⁴ Karl Reinhardt, ao comparar os dois juramentos das deusas pedidos por Ulisses (segundo uma mesma fórmula: *Od.* V, 178-179 = *Od.* X, 343-344), reconhece que, no caso de Circe, Ulisses teme a perda (na cama de Circe) de sua virilidade, o que faz do seu pedido uma demonstração de prudência e inteligência prática, enquanto no caso de Calipso o que ele teme é algo de indeterminado e ameaçador no futuro, o que faz de seu pedido e expectativa em relação a Calipso uma espécie de erro (que curiosamente, no entanto, criará uma ocasião para uma delicada manifestação de carinho de Calipso). K. Reinhardt conclui, portanto, considerando que – dada a razão bem fundada do medo de Ulisses em relação a Circe e a ausência de razão objetiva para o medo deste em relação a Calipso (só possível após a assembleia dos deuses que decide seu retorno) – o medo em relação a Calipso não pode ser anterior ao medo em relação a Circe.⁵ Semelhantemente, no caso de Circe cantando enquanto tece (atividade doméstica caracteristicamente feminina, acrescentaríamos), o canto é um elemento de sedução necessário à captura dos companheiros de Ulisses, mas, no caso de Calipso, dada a ausência de um auditor possível (Ulisses estando junto ao mar), ele é esvaziado de uma função narrativa específica.⁶

⁴ Cf. Reinhardt, K. The adventures in the “*Odyssey*”. In: Shein, S. (org.). *Reading the “Odyssey”. Selected interpretive essays*. Princeton: University Press, 1996, p. 63-132. Apenas para cotejamento, cf. Reinhardt, K. Die Abenteuer der Odyssee. In: _____. *Tradition und Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, p. 47-124.

⁵ Cf. Reinhardt, *op. cit.*, p. 97-98: *The first time he fears the loss of his manly strength – there is reason enough for such a fear if one shares the bed of Circe – the second time he fears something that cannot be described, something threatening in a dark future. Yet when he asks for his oath from Circe, he proves to be foresighted and clever, a master of the situation, the hero of the adventure; but in the other case, when making the same demand, he makes a mistake. (...) Which is earlier and which later here? Odysseus as the one who is groundlessly afraid or as the man who is cautious with a reason? There is no possibility of a doubt. Odysseus can only fear needlessly after the gods want his return, after the council of the gods with which the *Odyssey* begins. (...) The latter cannot be older than the former.*

⁶ Cf. Reinhardt, *op. cit.*, p. 96: *Both sing with beautiful voices as they go up and down at the loom. The same line is in both places. Circe’s song cannot be cut from the story in that it is a necessary part of the adventure. (...) Yet we ask: for whom does Kalypso sing? Does she also sing so that a surprised stranger may want to come in, so that he will call to her and she can open the door and invite*

Já Bruce Louden, em *The “Odyssey”: structure, narration, and meaning* – ao propor um padrão narrativo de encontros de Ulisses com tipos femininos poderosos que incluiriam Arete e Penélope, além de Circe [padrão que poderia ser resumido assim: “Ulisses chega a uma ilha, não sabendo onde está. Um ajudante divino aparece, aconselhando-o sobre como abordar uma poderosa figura feminina que controla o acesso à próxima fase de seu retorno ao lar e chamando a atenção para possíveis dificuldades em relação a um bando de homens jovens. (...) Ela lhe impõe um teste, depois do que Ulisses, tendo passado com sucesso pelo teste, ganha sua simpatia e ajuda, obtendo acesso à nova fase de seu retorno ao lar.”]⁷ – chega à conclusão de que Calipso é uma espécie de exceção ou anti-tipo em relação às outras figuras femininas poderosas, mas que, sendo ela a primeira na ordem narrativa direta e tendo muitas similaridades genéricas com Circe, nós (os receptores) somos enganados pela construção do poema, não percebendo o quanto ela é diferente e excepcional. Enquanto um desvio consistente em relação às outras fêmeas poderosas, ela deve ser, pois, uma variação construída pelo compositor contra um padrão dominante, sendo ela (neste sentido) “posterior”.⁸

Este breve resumo dos argumentos e posições (que nos parecem basicamente corretos) de Karl Reinhardt e Bruce Louden quanto à

him? Odysseus is sitting far away by the sea. Is she singing for Hermes, whom she is not expecting? Or is she singing for herself? She must be.

⁷ Este resumo essencial e esquemático do padrão narrativo proposto por Bruce Louden foi feito a partir de recortes (traduzidos aqui por mim) da sua primeira apresentação logo na segunda página do primeiro capítulo do livro (cf. Louden, *op. cit.*, p. 2), apresentação esta que preferimos não retomar aqui. No capítulo sobre Calipso ele retoma, de um outro e instrutivo modo, este padrão: *Unlike the trio of Kirke, Arete, and Penelope, Kalypso is not a figure who is initially suspicious, distant, or even hostile toward him. (...) Consequently, all but one of the other motifs in the narrative pattern relating to the powerful females are either missing or inverted in Kalypso's case: she imposes a test on him, whereupon Odysseus, having successfully passed the test, wins her sympathy and help, obtaining access to the next phase of his homecoming. Their understanding is made manifest in her hospitable offer of a bath. Furthermore, Odysseus is now offered sexual union and/or marriage with the female* (p. 108-109).

⁸ Cf. Louden, *op. cit.*, p. 122: *From a number of perspectives Kalypso is the more distinctive figure, an antitype to the other females Odysseus encounters on his voyage home. But because the audience encounters Kalypso first, sequentially, and because she shares considerable generic similarities with Kirke, we have greater difficulty in perceiving how different she is, and perhaps tend to see her as more like Kirke than she really is. The poem seems fashioned with an eye to deceiving us as to how different the Ogygian goddess is. As she departs so consistently from the other powerful females, she is a variation manipulated by the composer against a dominant pattern. In this sense she is “later”.*

anterioridade de Circe deve, pois, justificar a ordem de exposição que adotaremos, ordem que coincide com a ordem cronológica interna da estória, mas não com a ordem direta da narrativa (o que, sem dúvida, não é uma sutileza menor do compositor da *Odisseia*).

1. Circe

Se tentarmos pensar o conjunto do episódio de Circe, tal como contado por Ulisses, poderemos nos surpreender com a parcimônia de dados sobre a relação erótica entre a deusa ou ninfa (com forma de mulher) e o herói da guerra de Troia.⁹ Ulisses, informado por Euríloco da transformação mágica (efetivada por Circe) de vinte de seus companheiros em porcos, parece bem mais preocupado em salvá-los, quando se decide a ir ao encontro de Circe, do que em desfrutar eventualmente do amor da deusa, que neste primeiro momento assume antes a figura de uma maligna feiticeira. E é não apenas o μῶλυ (planta mágica, fornecida por Hermes, que serve de contra-veneno ao κικεῶν da ninfa) mas também uma instrução do deus o que, no relato de Ulisses, justifica que ele aceite partilhar o leito da ninfa (mas apenas após ela ter jurado que não o tornaria covarde e não-viril, ainda segundo uma orientação de Hermes):

quando Circe tentar conduzir-te com a sua vara comprida,
desembainha a espada de junto da tua coxa e lança-te
contra Circe, como se a quisesses matar.
Ela ficará cheia de medo e oferecer-te-á a sua cama.
*Pela tua parte, não recuses a cama da deusa,
para que ela te solte os companheiros e trate bem de ti.*

(Od. X, 293-298, trad. F. L.)¹⁰

⁹ Ver, por exemplo, a sóbria advertência de Karl Reinhardt ao comentar a posição de filólogos como Wilamowitz e Eduard Schwartz: *In making a charge of base sensuality, they clearly overlook the rhythm of the story. They overlook how little, in comparison with fairy tales, pleasure in love is picked out as the goal of the adventure. The story almost passes over it. First it stops, and only comes to its climax and changes its situation after they enjoy the pleasures of love* (op. cit., p. 90).

¹⁰ O texto grego adotado (e facilmente verificável, poupando-me de citá-lo aqui) é o editado por Thomas W. Allen para a coleção da editora de Oxford [Allen, T. W. (ed.). *Homeri Opera tomi III et IV*. Oxford: University Press, 1987], tendo sido usado para cotejamento o texto grego editado por Peter von der Mühl [Von der Mühl, P. (ed.). *Homeri Odyssea*. Leipzig: Teubner, 1993, ed. stereotypa ed. 3. 1962], e a tradução adotada é a de Frederico Lourenço (Homero. *Odisseia*. Lisboa: Cotovia, 2003), designado pelas iniciais F. L., a não ser quando julguei necessário fazer alguma modificação, o que é então indicado pela qualificação “modificada”. Os itálicos,

Sua reação, após ele a ter chamado e ela o ter convidado a entrar, esclarece bem o seu estado anímico então:

Ali de pé, chamei por ela; e a deusa ouviu a minha voz.
Ela saiu logo, abrindo as portas resplandecentes,
e convidou-me a entrar; *acompanhei-a, afligido no coração.*¹¹
(Od. X, 311-313, trad. F. L. modificada)

Após ela ter-lhe oferecido uma mistura (κυκεῶν), na qual jogou uma droga (φάρμακον), que não o enfeitiçou (assim como é sem efeito contra ele o toque de sua varinha mágica), Ulisses segue a ordem do deus e desembainha a espada, lançando-se contra ela, como se a quisesse matar, ato que opera nela a transformação radical de feiticeira maligna em protetora e benfazeja fada:¹²

Ela, com um grito, desviou-se e abraçou-me os joelhos;
lamentando-se, dirigiu-me palavras apetrechadas de asas:
(Od. X, 323-324, trad. F. L.)

Nesta fala, após tê-lo reconhecido (também segundo uma profecia de Hermes) pela potência de seu νόος (“percepção da situação”), ela irá, como se agora enfeitiçada por ele (mas livre, enfim, de um confronto futuro anunciado e agora já cumprido), lhe propor imediatamente que se deem juntos (restando, porém, neste primeiro momento, uma dúvida possível quanto às reais intenções dela, donde a precaução do juramento):

que visam apenas a destacar as partes do texto citado focadas pelo comentário, são sempre de minha autoria. As traduções para o português de trechos de comentadores em inglês ou francês citados no corpo do texto do artigo são minhas também.

¹¹ A ocorrência do verso 312 e do primeiro pé (um dátilo) do verso 313 no episódio do enfeitiçamento dos companheiros de Ulisses (verso 230 e primeiro pé do verso 231) serve para marcar melhor a diferença entre a atitude ingênua destes e a advertida sobriedade de Ulisses, tal como bem o indicou Charles Segal (Segal, C. *Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid. Transactions of the American Philological Association*. Baltimore, vol. XCIX, p. 419-442, p. 427, 1968):

*Ela saiu logo, abrindo as portas resplandecentes,
e convidou-os a entrar; e eles, inscientes, entraram todos.*
(Od. X, 230-231, trad. F. L.)

¹² Esta fórmula, que parece descrever bem a dualidade (e transformação) da natureza de Circe, é uma retomada da fórmula de Gabriel Germain resumindo o movimento básico do episódio a partir das duas posições antitéticas de Circe: *Elle commence en enchanteresse perfide et finit en bonne fée* (Germain, G. *Genèse de l'Odyssee*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954, p. 249).

Mas repõe a espada na bainha, pois *subiremos* agora
na *nossa cama*, para que nós dois, *nos misturando*
na *cama e com amor*, confiemos um no outro.

(Od. X, 333-335, trad. F. L. modificada)

Se, como sugere Charles Segal em “Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid”, a espada poderia (também neste contexto) funcionar como signo da sexualidade masculina de Ulisses,¹³ ela é – segundo indica a retomada (por *Od. X*, 321) do verso 190 do canto I da *Ilíada*, que descreve Aquiles desembainhando a espada para matar Agamêmnon – primeiramente uma marca da sua identidade de guerreiro vindo de Troia (ver, por exemplo, a insistência de Ulisses em conservar, por meio do armamento, sua identidade guerreira, mesmo na inútil luta contra o monstro Cila), como se, mesmo no teste sexual decisivo deste pequeno “conto de fadas” (em que a contra-droga de Hermes é, portanto, necessária), o herói (cuja natureza não pertence a este mundo maravilhoso) precisasse manter algo do código guerreiro homérico.

Ulisses, no entanto, após descrever a sua exigência de um juramento de Circe (de que não o tornaria, uma vez desarmado, covarde e não-viril) e o cumprimento deste pela deusa, descreve discreta e economicamente – sem nenhuma alusão à mistura carnal ou ao amor (φιλότιτι) – a consumação do ato:

E depois que jurou e pôs termo ao juramento,
foi então que *subi para a cama lindíssima de Circe*.¹⁴

(Od. X, 346-347, trad. F. L.)

Mesmo que não haja uma explicitação do ato na oração destacada Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνήs (“subi para a cama lindíssima de Circe”),

¹³ Cf. Segal, *op. cit.*, p. 425-426: *This sword also matches her sexual seduction, for it is not only a mark of his heroic identity (10.321, for instance, uses the formula describing Achilles when he draws against Agamemnon, Iliad 1.190); it is also a symbol of his male sexuality.*

¹⁴ Que a imagem do “subir para a cama” (εὐνήs ἐπιβήμεναι) assim como a mais explícita do “misturar-se” (μιγῆναι) sinalizem discreta e economicamente a consumação do ato sexual em Homero (sem jamais se demorem em detalhes íntimos eróticos que possam satisfazer a curiosidade de um *voyeur*) é o que nos lembra a sóbria formulação do juramento de Agamêmnon de jamais ter tido uma relação sexual com Briseida (relação pensada aí como uma mera ordem ou norma, θέμις, entre homens e mulheres):

nunca com ela subi para a cama nem a ela me misturei
como é norma entre os humanos, homens e mulheres.

(Il. IX, 133-134, trad. F. L. modificada)

a oração do verso seguinte (“Entretanto as servas afadigavam-se no palácio”, *Od. X*, 348) introduz uma simultaneidade que é signo suficiente de que, após ter subido para a cama de Circe, o casal lá fazia ou fez alguma coisa, que não poderia ser outra do que a realização da condição necessária para a liberação de seus companheiros, tal como prevista por Hermes, ou seja: a consumação do ato sexual.¹⁵

Na segunda vez em que o ato de subir para a cama de Circe é mencionado (quando Ulisses, depois de um ano inteiro e mais um último dia de recuperação do “ânimo” em banquetes de carne e vinho, após a perda da maior parte dos companheiros nos episódios do Ciclope e dos Lestrigões, enfim é lembrado pelos companheiros restantes de que é hora de retornar à terra pátria), este ato de subir pra cama aparece como uma participial “*subindo para a cama lindíssima de Circe*” (Κίρκης ἐπιβάς περικαλλέος εὐνής, centrada no participípio aoristo ἐπιβάς), mas a consumação do ato está excluída pela imediata sequência descrita pelo verbo finito da principal (“*supliquei-lhe*”, ἑλλίτάνευσα), súplica cujo conteúdo volta a ser a preocupação pelo retorno e pelos companheiros que choram. Então, em oposição aos companheiros que, com a chegada da noite, se deitaram pelo salão escurecido, Ulisses diz:

Pela minha parte, *subindo para a cama lindíssima de Circe*,
supliquei-lhe pelos joelhos; e a deusa ouviu a minha voz.

(*Od. X*, 480-482, trad. F. L. modificada)

Ainda que a consumação do ato não seja descrita desta vez, podemos supor que, após um dia de banquete com os companheiros (que não estarão mais presentes, por exemplo, na ilha de Calipso), Ulisses pudesse também – durante todo este aprazível ano de banquetes na

¹⁵ Cf. Heubeck, A. Books IX-XII. In: Heubeck, A.; Hoekstra, A. *A Commentary on Homer's "Odyssey" vol. II, Books ix-xvi*. Oxford: University Press, 1990, p. 62: *As Hermes had foreseen, the release of the companions follows after the consummation of the relationship between Odysseus and Circe and the preparations for a feast. It is, however, odd that concern for the crew should delay their eating together (373), but not their sleeping together (...)*. William B. Stanford, em seu comentário sobre a *Odisseia*, nada diz sobre o verso 347 do canto X nem sobre esta ação conjunta de Ulisses e Circe [Stanford, W. B. (ed.). *The "Odyssey" of Homer vol. I*. New York: Macmillan, 1987, p. 375], assim como também nada os escoliastas da *Odisseia* reunidos na edição de W. Dindorf [Dindorf, W. (ed.). *Scholia graeca in Homeri Odysseam tomus II*. Oxonii: E Typographeo Academico, 1855, p. 470]. Ameis/ Hentze limitam-se a assinalar a repetição do verso em 480: 347 = 480. [Ameis, K. F.; Hentze, C. (eds.). *Homers Odyssee, Erster Band. Zweites Heft*. Leipzig: Teubner, 1908, p. 123].

ilha de Circe – ir se deitar algumas vezes com a deusa-ninfa (ato supostamente habitual descrito pela expressão “subir para a cama de Circe”), mas para conversar e se misturarem em amor. O fato, no entanto, é que isso não é mencionado diretamente por Ulisses nem uma única vez (além da primeira que aparece como necessária à liberação dos companheiros), estando o foco explícito deste narrador – assim como da primeira vez, onde é a recusa do banquete preparado pelas servas de Circe o que permite a ele obter a retransformação de seus companheiros em homens – bem mais no banquete do que propriamente na cama.

Mas uma última ocorrência do deitarem-se juntos Circe e Ulisses – ainda que sem a presença da expressão “subir para a cama de Circe” (pois então eles estão na praia) ou de outra explicitação qualquer do ato sexual – parece, pela privacidade íntima da cena, voltar a sugerir a possibilidade da relação sexual, ou, ao menos, segundo a postura de Circe (descrita pelo verbo προσέλεκτο, “deitou-se junto [a mim]” ou, no ajuste de F. Lourenço, “deitando-se ao meu lado”), a existência de uma intimidade entre os dois que sinalizaria um hábito adquirido do qual muito improvavelmente não faria parte a eventual consumação do ato sexual. Após Ulisses e os companheiros restantes voltarem do Hades, Circe, curiosa por notícias, forneceu-lhes provisões para um farto banquete que durou todo um dia, sendo que, com a chegada da noite, os companheiros de Ulisses “deitaram-se junto das amarras da nau” (*Od.* XII, 32). O narrador Ulisses então continua assim o seu relato:

Mas Circe, levando-me pela mão, sentou-me longe
dos queridos companheiros; *deitando-se ao meu lado*,
tudo quis saber; e eu tudo lhe contei, pela ordem certa.
(*Od.* XII, 33-35)

A interpretação de Bruce Loudon (que admite, porém, a inexistência de provas textuais conclusivas para ela)¹⁶ de que a única ocasião em que Ulisses e Circe consumaram o ato sexual foi quando do seu primeiro encontro (segundo a ordem de Hermes) é também plausível, mas ela parece desconsiderar que, diferentemente do episódio de Calipso contado pelo narrador da *Odisseia*, aqui o narrador é Ulisses (que há pouco

¹⁶ Cf. Loudon, *op. cit.*, p. 111: *The text only once mentions Odysseus sleeping with Kirke: And then I mounted the surpassingly beautiful bed of Kirke' (10.347). Commentators tacitly generalize on the basis of this single mention that Odysseus has sex with Kirke regularly during the whole year. (...) Though the text does not offer conclusive evidence one way or the other, the evidence suggests that Odysseus only has sex on the one occasion when Hermes instructs him to do so.*

recusou a oferta da mão de Nausícaa, movido pelo desejo do retorno) e a audiência, a corte do rei feácio Alcínoo, onde (segundo Atena) a presença da rainha Arete é decisiva para sua boa chance de rever a pátria e a esposa. Ele poderia, portanto, muito bem ter tido algum pudor e prudência em não narrar para uma mulher e rainha (assim como não o fará depois para Penélope) as eventuais várias noites de prazer amoroso com uma deusa-nífa (noites que, segundo o seu relato, não teriam deixado em nenhum dos dois marca alguma de paixão), como se ele tivesse interesse em deixar no auditório, neste momento em que ele depende de Arete e de Alcínoo para ser reconduzido à Ítaca, uma impressão impecavelmente sóbria de si mesmo.¹⁷ Na inexistência, porém, de provas textuais definitivas, não é preciso escolher entre uma ou outra posição, pois o compositor do poema poderia, deixando este relato para o Ulisses-narrador diante da audiência dos Feácios, estar sugerindo não só o interesse deste em não narrar tudo explicitamente, mas também a impossibilidade de verificar ou demonstrar o que quer que seja sobre eventuais relações sexuais (extra-conjugais) de um narrador que não quer se revelar inteiramente. Neste sentido, a discrição do personagem-narrador Ulisses – que mobiliza também a curiosidade do auditor (ou leitor) da *Odisseia* – poderia também ser transferida (em uma homologia bem odisseica) ao compositor do poema.

Mas, se admitíssemos a também plausível hipótese de que Ulisses e Circe mantiveram relações sexuais durante este ano de banquetes contínuos em sua ilha (conjunto de prazeres que, mais encantatório do que a droga funesta de Circe, poderia muito bem justificar o seu total esquecimento do retorno, a ponto de necessitar ser lembrado deste por seus companheiros),¹⁸ poderia estranhar a um leitor formado no

¹⁷ Ver para uma percepção da possível astúcia de Ulisses, neste caso, para com o auditório, o comentário de Édouard Delebecque no subcapítulo “Ulysse et Circé” de *Construction de l’“Odyssée”* (cf. Delebecque, E. *Construction de l’“Odyssée”*. Paris: Les Belles Lettres, 1980, p. 110-113).

¹⁸ Diferentemente do que ocorre quando da transformação dos companheiros de Ulisses (que, incautos, aceitam beber o κικεών funesto de Circe) em porcos, são eles quem, uma vez retransformados em homens, advertem um Ulisses esquecido do retorno e como subjogado pelos prazeres do banquete (e eventualmente do sexo). A imagem algo estoica de uma baixa e animalesca sensualidade tanto de Circe quanto dos companheiros de Ulisses só é possível a partir de uma leitura alegórica moralizante de um κικεών eficaz representando o prazer, e dos porcos como representação dos torpes instintos carnisais, tal como a encontraremos em Horácio: *Sirenum uoces et Circae pocula nosti;/ Quæ si cum sociis stultus cupidusque bibisset;/ Sub domina meretrice fuisset turpis et excors;/ Vixisset canis immundus, uel anima luto sus.* (cf. *Epístolas*, livro

gosto romântico moderno que Circe jamais expresse o desejo de se tornar a esposa de Ulisses ou conservá-lo apenas para si, e nem qualquer sentimento exacerbado de paixão, assim como parece não ter dificuldade alguma de se despedir dele quando a hora é chegada (ao que corresponde obviamente, da parte de Ulisses, um igual distanciamento, mas jamais um qualquer desprezo). Uma tal postura prática e hedonista parece, no entanto, muito mais leve e menos aborrecida (do que a de Calipso) para um Ulisses que, se pode aceitar desfrutar do prazer de um *affaire* temporário, no fim das contas, jamais abre mão do retorno à sua esposa mortal.¹⁹

Factualmente e apesar desta demasiado inumana “frieza sentimental” (de uma “*belle dame sans merci*”), Circe, após o primeiro (ou único) ato sexual com Ulisses – que para ela, portanto, é o teste decisivo – torna-se inteiramente protetora de Ulisses e seus companheiros, não apenas lealmente predizendo a ele e o orientando sobre as provas (ou provações) ainda a enfrentar para tornar possível o seu retorno, mas também materialmente o ajudando tanto quando da viagem ao Hades, com o dom sacrificial necessário de um bode e de uma ovelha negra, quanto da partida final, alimentando e restaurando-os na véspera, após a chegada do Hades, e enviando-lhes então um “vento favorável que enchia a vela” (*Od.* XII, 149).

A percepção desta diferença, quase sempre a partir de uma comparação com a mais marcadamente antropomorfa Calipso, em vez de levar a uma apressada consideração negativa de Circe como personagem tosca ou primitiva (ou ainda maquinal),²⁰ poderia bem mais prudentemente levar à admissão de que – como sugere com argúcia Karl Reinhardt – se trata apenas de um outro modelo de comportamento,

I, II, 23-26; Horace. *Ceuvres complètes II. Satires; Épitres; Art Poétique*. Trad. F. Richard. Paris: Garnier, 1950, p. 160). Ver também Buffière, F. 3ème partie, chap. VIII, V. Les luttes du sage contre le plaisir et les vices. In: _____. *Les mythes d’Homère et la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1956, p. 377-380.

¹⁹ Cf. Segal, *op. cit.*, p. 424: *Circe, in fact, seems to understand her man better than did Calypso. Rather than keep him, a pining unwilling lover, in her bed for seven years, she sends him off at the first signs of uneasiness. Or is her understanding only the keen, practical intelligence of a consistent and determined hedonist, quick to scent the end of a pleasurable affair?*

²⁰ Ver, por exemplo, a descrição final do comportamento de Circe por William B. Stanford: (...) *the abruptness of her actions are more those of a marionette than of a fully developed character. But, taken in its general context, her conduct has a sinister automaton-like effect, quite unlike Calypso’s manner. She never entirely steps out of that world of fairytale which in such an alarming way anticipates the robot-like figures of modern scientific fiction* (Stanford, W. B. *The Ulysses theme. A study in the adaptability of a traditional hero*. Dallas: Spring Publications, 1992, p. 48).

próprio de personagens de contos de fada²¹ e adequado a uma espécie de feiticeira oriental (como bem indica a localização da ilha de Eeia na abertura do canto XII)²² que conhece drogas perigosas e eventualmente fatais, mas que pode também ser uma generosa e delicada anfitriã, bem atenta às necessidades de restauração do corpo e do ânimo humanos por meio de banhos e banquetes (e eventualmente sexo).

2. Calipso

Diferentemente de Circe, Calipso – também uma bela deusa-ninfa – acolhe bem Ulisses (que, no entanto, já está só, pois todos os companheiros da última nau restante pereceram), mas dificulta, por interessada omissão, sua partida em direção à Ítaca, ou seja: seu retorno (que ainda deve passar por um último ponto de transição: os Feácios). O deus Hermes – que, no caso de Circe, propicia com seu antídoto (ο μῶλυ) e com suas instruções (para o ato sexual) a conversão da “feiticeira nefasta” em “fada protetora” – é, no caso de Calipso, quem leva a ordem de Zeus de que ela se despeça rapidamente de Ulisses e permita o seu retorno. Logo que o deus mensageiro (após a contemplação de uma paisagem idílica) entra na gruta de Calipso e a encontra, o narrador da *Odisseia* diz:

Porém Hermes não encontrou na gruta o magnânimo Ulisses:
na praia estava ele sentado, a chorar no sítio de costume,
torturando o coração com lágrimas, tristezas e lamentos.
E com os olhos cheios de lágrimas fitava o mar nunca vindimado.
(*Od. V, 81-84, trad. F. L.*)

O auditor (ou leitor) pode então se lembrar da primeira menção à deusa Calipso (que não possui meios mágicos, mas apenas palavras para enfeitiçá-lo), quando Atena, na primeira assembléia dos deuses, no começo do canto I, diz a Zeus, reivindicando o retorno de Ulisses:

²¹ Cf. Reinhardt, *op. cit.*, p. 94: *Compared with Circe Calypso already shows a very well-developed psychology. The fairy tale does not demand this. And yet, if we deny it a psychological element, that does not mean that it misleads us by being unpsychological or psychologically faulty. It only means that one should not measure it in terms of psychology.*

²² Apesar da desorientação de Ulisses quando de sua chegada à ilha de Eeia (cf. *Od. X, 190-192*), o comecinho do canto XII é suficientemente claro quanto a esta localização: *Quando a nau deixou a corrente do rio Oceano,/ chegou às ondas do mar de amplos caminhos/ e à ilha de Eeia, onde da Aurora que cedo desponta/ estão a morada, os lugares das suas danças e o nascer do Sol* (*Od. XII, 1-4, trad. F. L.*).

Sua [de Atlas] filha retém aquele homem desgraçado,
 e sempre com palavras suaves e lisonjeiras
 o encanta, para que Ítaca olvide; mas Ulisses desejava
 de no horizonte ver subir o fumo da sua terra
 tem vontade de morrer – e o teu coração
 não se comove, Olímpio (...).

(Od. I, 55-60, trad. F. L. modificada)

A expectativa que então pode formar o auditor (ou leitor) quanto à posição de Ulisses face à deusa-ninfa é de algum modo semelhante à noção formada por Arete e Alcínoo, quando ouvem da boca do astucioso Ulisses a seguinte e deliberadamente destorcida versão a respeito de sua relação com Calipso (que o acolheu):

com gentileza me hospedou e alimentou. Prometeu-me
 a imortalidade, para que eu vivesse sempre isento de velhice.
 Mas *nunca* convenceu o coração dentro do meu peito.
 Aí fiquei *durante sete anos*, e *sempre* humedecia
 com lágrimas as vestes imortais que me dera Calipso.

(Od. VII, 256-260, trad. F. L. modificada)

Quando, porém, após transmitida a ordem de Zeus (à qual Calipso cede, apesar de seus protestos), Hermes vai embora de Ogígia e a deusa-ninfa se dirige para junto de Ulisses, o narrador da *Odisseia* relata (mantendo a primeira expectativa até a cesura do verso 153, para então nos surpreender com uma informação inédita):

Encontrou-o sentado na praia, os olhos nunca enxutos
 de lágrimas, pois gastava-se-lhe o doce tempo de vida,
 chorando pelo retorno, *já que a ninfa não mais lhe agradava*.

(Od. V, 151-153, trad. F. L. modificada)

É certo que a imediata sequência volta a privilegiar a primeira versão da relação de Ulisses com Calipso, como se (de algum modo) ele jamais a tivesse desejado:

Por obrigação ele dormia de noite ao lado dela
 nas côncavas grutas, ele não querendo, junto dela que queria.”

(Od. V, 154-155, trad. F. L. modificada)

Mas a informação inédita revelada pelo primeiro narrador, ainda que de maneira discreta e vaga, não pode mais ser suprimida: “*a ninfa não mais lhe agradava*” (οὐκέτι ἤνδανε νύμφη). Como bem marcou Édouard

Delebecque, “se ela parou de lhe agradecer, é porque ele antes a considerava bem a seu gosto”,²³ mesmo que jamais possamos saber com precisão a partir de que momento isso deixou de acontecer.

No entanto, é apenas a própria Calipso quem explicita que a atitude chorosa e nostálgica de Ulisses (em relação à sua terra, como sugeriria a fala já citada de Atena no canto I, cf. *Od.* I, 57-59, ou, de modo também genérico, em relação ao retorno, cf. *Od.* V, 151-153) conteria como seu desejo primeiro o de rever a sua esposa, introduzindo, assim, uma segunda mulher (literalmente, pois é uma mortal) e uma relação a três que obstaculiza a relação entre Ulisses e ela, a ninfa, já que a ausente passa a ocupar mais o pensamento de Ulisses do que ela própria, levando-a, em um momento surpreendente de ciúme, a comparar-se com a mortal Penélope (em estatura e beleza), para afirmar sua superioridade como deusa (deixando bem claro, pois, o seu desejo de ser não apenas uma amante provisória mas sim o de ocupar a posição de esposa definitiva):

Mas se soubesses no teu espírito qual é a medida da desgraça
que te falta cumprir, antes de chegares à pátria,
aqui permanecerias, para comigo guardares esta casa;
e serias imortal, apesar *do desejo que sentes de ver*
a esposa por que anseias constantemente todos os dias.
Pois eu declaro na verdade não ser inferior a ela,

²³ O conjunto do comentário, após a menção da cena em que Calipso encontra Ulisses chorando na praia, diz: *Il pleure évidemment parce que le spectacle de la mer avive en lui le désir de revoir son île natale. Mais Homère ne cache pas la réalité en ajoutant cette précision pleine de sens: Ulysse pleure sur son retour parce que la nymphe ne lui plaît plus. Si elle a cessé de lui plaire, c'est qu'auparavant il la trouvait à son goût* (cf. Delebecque, *op. cit.*, p. 105 – o negrito na frase final citada é nosso). Ver também a atenção dada ao decisivo οὐκέτι (“não mais”) por William S. Anderson: *When Homer finally (...) gives us our first picture of the actual Odysseus, he describes the hero weeping and immediately offers therefore two interrelated explanations: Odysseus longs for his home, for the nymph no longer pleases him (5.152-153). That little word oukéti conveys a world of meaning. We see Odysseus at the crucial moment; behind that lie seven years which apparently only gradually produced this decisive state of mind.* [Anderson, W. S. Calypso and Elysium. In: Taylor Jr., C. H. (ed.). *Essays on the “Odyssey”*. Bloomington: Indiana University Press, 1963, p. 83]. Ameis/Hentze, em sua edição da *Odisseia*, nada dizem sobre a oração ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδονε νύμφη, “já que a ninfa não mais lhe agradava” (cf. Ameis, K. F.; Hentze, C. *Homers Odyssee, Erster Band. Erstes Heft*. Leipzig: Teubner, 1920, p. 158). William B. Stanford, em seu comentário sobre a *Odisseia*, nada diz sobre o verso 153 do canto V (Stanford, *op. cit.*, 1987, p. 298), e nada também J. B. Hainsworth em seu comentário sobre os livros V-VIII da *Odisseia* (Hainsworth, J. B. *Books V-VIII*. In: Heubeck, A.; West, S.; Hainsworth, J. B. *A Commentary on Homer's “Odyssey” vol. I, Books i-viii*. Oxford: University Press, 1990, p. 269).

de corpo ou estatura: não é possível que mulheres
compitam em corpo e beleza com deusas imortais.

(Od. V, 206-213, trad. F. L.)

Ulisses, porém, em sua resposta, muito habilmente reconhece a superioridade de Calipso, e não insiste em afirmar o seu amor por uma mulher que (como ele) está envelhecendo e vai morrer um dia (não nos sendo possível, portanto, figurar, a partir do texto da *Odisseia*, a afirmação do seu cansaço da perfeição da deusa e a sua defesa da temporalidade e precariedade humana de Penélope, como irônica e sagazmente o reformula Eça de Queiróz em “A perfeição”²⁴). Ele apenas retoma os termos genéricos da volta à casa e do dia do regresso, assim como sua disposição – dada a sua natureza mortal e heróica – para o sofrimento tanto na guerra quanto no mar (cf. *Od. X*, 221-224):

Deusa sublime, não te encolerizes contra mim. Eu próprio sei bem que, *comparada contigo, a sensata Penélope é inferior em beleza e estatura quando se olha para ela. Ela é uma mulher mortal; tu és divina e nunca envelheces. Mas mesmo assim quero e desejo todos os dias voltar a casa e ver finalmente o dia do regresso.*

(Od. V, 215-220, trad. F. L.)

A opção de Ulisses pela mortalidade é formulada por ele mesmo, e bem à maneira da *Odisseia* e de seu protagonista, como uma opção pelo regresso à sua casa e pelos sofrimentos que este pode implicar. Jean-Pierre Vernant, em um comentário conhecido sobre as razões desta recusa por Ulisses da imortalidade que lhe é oferecida por Calipso,²⁵ lembra com alguma razão

²⁴ Cf. Queiróz, E. *A perfeição*. Lisboa: Marginália, 1995, p. 51-53: *Tu serás eternamente bela e moça, enquanto os deuses durarem; e ela, em poucos anos, conhecerá a melancolia das rugas, dos cabelos brancos, das dores da decrepitude e dos passos que tremem apoiados a um pau que treme. (...) Mas, ó deusa, justamente pelo que ela tem de incompleto, de frágil, de grosseiro e de mortal, eu a amo e apeteço a sua companhia congênera! (...) Em oito anos, ó deusa, nunca a tua face rebrilhou com uma alegria, nem dos teus verdes olhos rolou uma lágrima, nem bateste o pé com irada impaciência, nem, gemendo com uma dor, te estendeste no leito macio... E assim trazes inutilizadas todas as virtudes do meu coração, pois que a tua divindade não permite que eu te congratule, te console, te sossegue, ou mesmo te esfregue o corpo dorido com o suco das ervas benéficas.*

²⁵ Cf. Vernant, J.-P. Figures féminines de la mort. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989, p. 131-152, p. 146-152. A parte sobre Calipso deste ensaio de J.-P. Vernant foi retomada e traduzida para o inglês com o título “The Refusal of Odysseus” na coletânea já citada *Reading the “Odyssey”* (op. cit., 1996, p. 185-189).

que esta forma de imortalidade (que implicaria para Ulisses permanecer desaparecido do mundo humano) não coincidiria com a única e relativa imortalidade concebível para os mortais em Homero: a imortalidade da glória (dos altos feitos de um herói) na memória das gerações humanas futuras. Mas se o estado de desaparecido impede o cumprimento dos ritos fúnebres (que funcionam como uma primeira memorização daquele que passa então ao estatuto de morto), como bem sugerem as palavras de Telêmaco sobre seu pai citadas por J.-P. Vernant (cf. *Od.* I, 235-240), ele dificilmente poderia por si mesmo apagar todos os altos feitos de Ulisses na guerra de Troia, já que seus companheiros que sobreviveram, como Nestor e Menelau, podem preservá-los na memória através de seus relatos (assim como o pode o narrador de um poema como a *Ilíada*). Ou seja: ao menos a memória iliádica de Ulisses poderia assim ainda ser preservada.

O que, no entanto, a opção pela imortalidade oferecida por Calipso representaria para Ulisses seria a impossibilidade de sua glória como o herói do retorno (e dos sofrimentos nele implícitos), isto é: a da sua estória tal como contada pela *Odisseia*. Pois seriam impossibilitados não só o seu retorno à Ítaca e a difícil retomada do seu lugar (de marido, pai e senhor do palácio) junto aos seus, mas também todas as estórias maravilhosas (e pós-troianas) da viagem de retorno até a chegada à ilha de Calipso, tais como relatadas à corte do rei Alcínoo na Feácia (e resumidas depois para Penélope). Como sugere com argúcia Bruce Loudon – retomando o sentido transparente do nome *Kalypsô* em grego (a partir do verbo *kalýptein*, “esconder”) como “a que esconde” –, “Calipso, cumprindo o prometido por seu nome, não apenas esconde o herói, mas ameaça também esconder a intriga (da *Odisseia*)”.²⁶

Mas, segundo William S. Anderson em “Calypso and Elysium”, ainda uma outra aproximação seria possível: aquela entre o *post-mortem* paradisíaco anunciado por Proteu a Menelau (cf. *Od.* IV, 563-569) e o estado paradisíaco, mas como *post-mortem*, em que “viveria” (como um morto) Ulisses imortalizado com a imortal Calipso. W. S. Anderson retoma primeiramente as indicações de Hermann Günter que interpreta o nome da ilha de Calipso, *Ogygié*, como se referindo ao mundo subterrâneo, onde a água do rio *Stýx* é também assim designada (cf. *Teogonia*, v. 806), e propõe que as árvores e as flores que compõem a paisagem idílica em torno da gruta da ninfa,

²⁶ Cf. Loudon, *op. cit.*, p. 106.

“(...) concebível como uma entrada para o Hades, conotariam a morte. O amieiro negro (*kléthre*) é provavelmente funéreo; o choupo negro (*aígeiros*) é descrito por Homero também no Hades, nas clareiras de Perséfone; e o cipreste ainda marca a localização de cemitérios na Itália e Grécia. Os prados floridos, análogos aos campos de asfódelo pelos quais Aquiles anda a passos largos, exibem salsa e íris púrpura, ambas associadas com o ritual fúnebre”.²⁷

Mas é na definição do que Calipso representa para o próprio Ulisses que W. S. Anderson explicita algo apenas sugerido pelo final da resposta deste para a ninfa: “Em Ogígia, como Menelau o fará algum dia no Elísio, Ulisses escapou de todos os problemas práticos da vida. (...) Tudo o que a vida tinha significado antes disso, a luta constante contra o mar, a astuta persistência em Troia, a dedicação primeira à Ítaca e à sua família, uma atividade incessante com um fim inteligente em vista, tudo isso era inteiramente negado por Calipso. Ela requeria um abandono moral. Sem forçar o termo psicológico, podemos talvez pensar em Ulisses como cedendo temporariamente a seu ‘desejo de morte’, especialmente depois de todas as provações por que ele passou com seus homens”.²⁸

Se – ainda que não formulada diretamente por Ulisses (ou pelo narrador) – é sedutora e verossímil a hipótese de identificação de um

²⁷ Cf. Anderson, *op. cit.*, p. 81.

²⁸ Cf. Anderson, *op. cit.*, p. 85. Uma visão semelhante é proposta por W. B. Stanford em *The Ulysses Theme: Homer's account of Ogygia, that flower-strewn, aromatic island, does suggest something of the dolce far niente, in implicit contrast with the rugged, harsh Ithaca which Odysseus so deeply loved. Modern attitudes must not be allowed to cause confusion here. The langorous life of the South Sea Islands has attracted many Europeans in the last century – Gauguin, for example, to Tahiti, Stevenson to Samoa. But such a life of idle hedonism would never satisfy an early Greek, eager for action, society, and renown – least of all a hero so much endowed with practical ability as Odysseus. (...) Calypso's mistake was to think that a man like Odysseus could ever be happy among the violets and the vines of Ogygia* (cf. Stanford, *op. cit.*, 1992, p. 50-51).

²⁹ Apesar de sua aparência psicanalítica, uma tal identificação não é, porém, facilmente localizável no pensamento freudiano a partir de “Além do princípio de prazer”, pois o prazer sexual se identificaria, em princípio, com a pulsão de vida e não com a pulsão de morte, como neste caso “paradisíaco” de Ulisses com Calipso (segundo a arguta sugestão de Anderson). No entanto, o grande perigo (para a continuidade da vida) de uma soberania incondicional do princípio de prazer, assim como a necessidade de sua substituição pelo princípio de realidade, são afirmados por Freud em uma passagem de “Além do princípio de prazer” que curiosamente parece evocar a estória do longo retorno de Ulisses: *É preciso também lembrar que ante as*

prazer sensorial contínuo (ou não interrompido por sofrimentos) com a morte (pensável como ausência de perturbações),²⁹ não o seria tanto a hipótese de uma severa e genérica crítica moral por Ulisses (e, em segundo plano, pelo poeta) ao prazer sensorial e ao *dolce far niente*. Sabemos que nenhuma crítica ou preocupação deste tipo ocorre ao Ulisses narrador que descreve o ano de banquetes contínuos (e talvez sexo com a ninfa) passado na ilha de Circe, mas ali Ulisses (assim como seus homens) parece reconhecer, tal como sugerida por Circe, a necessidade de um tempo de repouso para restaurar as forças após as últimas e terríveis provações com o Ciclope e os Lestrigões (cf. *Od.* X, 456-465), mesmo que, ao fim de um ano, ele comece a perigosamente se esquecer do retorno e tenha de ser advertido pelos companheiros para que o faça (cf. *Od.* X, 372-374). Podemos pensar que semelhantemente, após a perda trágica de todos os seus companheiros restantes (nos episódios de Cila e do rebanho sagrado do Sol), Ulisses pudesse ter sentido a recepção afetuosa (e depois apaixonada) de Calipso como um alívio e um prazer, já que, como sugere o narrador ao dizer “a ninfa não mais lhe agradava” (οὐκέτι ἤνδανε νύμφη), em um primeiro momento também ela lhe teria dado prazer. Mas, como sabemos posteriormente por Ulisses, ele teria passado sete anos isolado com a deusa Calipso (cf. *Od.* VII, 259), tempo bem maior do que aquele passado com Circe (e, aí, também com os companheiros de sua nau), o que retrospectivamente indica que, após um certo tempo (que o texto não determina ou precisa), Ulisses teria se cansado daquela “vida fácil” e do prazer sexual oferecido por uma ninfa que, diferentemente do distanciamento mais cômodo de Circe, se apaixona por ele e deseja substituir sua esposa mortal. Esta modalização do prazer humano, sugerida não como um princípio moral, mas apenas pelo próprio jogo narrativo das reações de Ulisses, parece assim implicar a inevitável presença do sofrimento e da dor (assim como da atividade, que é retomada por Ulisses precisamente na construção de sua jangada)

dificuldades do mundo exterior, o princípio de prazer desde o início revela-se ineficiente e um perigo para a necessidade de o organismo impor-se ao ambiente. Assim, ao longo do desenvolvimento, as pulsões de autoconservação do Eu acabam por conseguir que o princípio de prazer seja substituído pelo princípio de realidade. Entretanto, o princípio de realidade não abandona o propósito de obtenção final de prazer, mas exige e consegue impor ao prazer um longo desvio que implica a postergação de uma satisfação imediata, bem como a renúncia às diversas possibilidades de conseguí-la, e a tolerância provisória ao desprazer [cf. Freud, S. Além do princípio de prazer. In: Hanns, L. A.; Dornbusch, C. et alii (org. e trad.). Obras psicológicas vol. 2. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 137].

na composição de uma vida mortal e heróica,³⁰ tal como se depreende da parte final (ainda não citada) da resposta de Ulisses a Calipso:

E se algum deus me ferir no mar cor de vinho, agüentarei:
pois tenho no peito um coração que agüenta a dor.
Já anteriormente muito sofri e muito agüentei
no mar e na guerra: que mais esta dor se junte às outras.

(Od. V, 221-224, trad. F. L.)³¹

Mas, após o juramento e esta última tentativa por Calipso de persuadir Ulisses, prevendo-lhe desgraças, prometendo-lhe a imortalidade e declarando-se ciumentamente superior em corpo e beleza à Penélope (ao que Ulisses firmemente responde, reafirmando seu desejo do retorno, e, portanto, ainda que implicitamente, sua opção por uma mulher mortal e amada), o herói, já seguro de sua partida, parece voltar uma última vez a partilhar do prazer sexual com a ninfa, tal como o indica direta e explicitamente o modo como é narrada a noite que inicia a despedida entre os dois (como se, assim, demasiado humanamente pudesse ter sido reaquecido o seu desejo pela ninfa):

Foram ambos para o recesso interior da côncava gruta,
onde gozaram com o amor, ficando junto um do outro.

(Od. V, 226-227, trad. F. L. modificada)

³⁰ A conexão deste tipo de vida ativa com a opção por um casamento monogâmico em que os cônjuges se respeitam e complementam de um modo que também é familiar e socialmente produtivo é sugerida por Michael N. Nagler em “Dread Goddess revisited”: *Odysseus’ return from the world of pleasure to the world of work, constantly marked in the vocabulary of the poem as a process of trial (peira) and struggle, and in mythology as a progressive return to the protection of Athena, on a practical level means (...) a return from the state in which one sees woman as an object (...) to that in which one can respect her as a partner in the great enterprise of nurturing life* (cf. Nagler, *op. cit.*, p. 161).

³¹ A versão irônica e mordaz de Eça de Queiróz, em “A perfeição”, parece explicitar (na segunda resposta de Ulisses a Calipso) esta elementar dimensão do mundo humano: *Porque, na verdade, ó deusa muito ilustre, o meu coração já não suporta esta paz, esta doçura e esta beleza imortal. (...) Considera, ó deusa, que na tua ilha nunca encontrei um charco; um tronco apodrecido; a carcaça de um bicho morto e coberto de moscas zumbidoras. Ó deusa, há oito anos, oito anos terríveis, estou privado de ver o trabalho, o esforço, a luta e o sofrimento... Ando esfaimado por encontrar um corpo arquejando sob um fardo; dois bois fumegantes puxando um arado; homens que se injuriam na passagem de uma ponte; os braços suplicantes de uma mãe que chora; um coxo, sobre a sua muleta, mendigando à porta das vilas... Deusa, há oito anos que não olho para uma sepultura... Não posso mais com esta serenidade sublime!* (de Queiróz, *op. cit.*, p. 69-72).

Mas como ainda são necessários quatro dias para que Ulisses construa sua jangada (ou pequena nau de madeira), talvez pudéssemos imaginar com alguma verossimilhança (mesmo sem a explicitação do discreto narrador) que Ulisses – como sugere argutamente E. Delebecque – teria passado as quatro últimas noites na ilha de Ogígia gozando o prazer do amor com Calipso.³²

Aquí, portanto, mesmo que de uma maneira discreta (que parece indicar algum pudor quanto à imprudente afirmação do triunfo amoroso fora do eixo básico da relação com Penélope), é o primeiro narrador quem (na qualidade de instância máxima de verdade dentro da ficção maior que é a *Odisseia*) relata não só a derradeira noite (ou noites) de amor entre Ulisses e Calipso, mas também o fato de que durante uma primeira fase da relação entre os dois (mesmo que sua duração não tenha sido bem determinada) Ulisses tenha gozado o prazer de relações sexuais com ela.

A ausência dos companheiros parece, neste caso, justificar a impossibilidade de um foco no banquete (ou no prazer da comida e bebida compartilhada), criando uma situação extremamente propícia ao desenvolvimento de uma intimidade entre os dois, mas aí, também, a discrição do narrador (que parece em inteiro acordo com a intriga central do amor por Penélope) em momento algum sinaliza abertamente algum mal-estar moral de Ulisses por ter sido durante algum tempo o amante de uma deusa-ninfa. Assim (em um contraste negativo com o padrão moral burguês do romance realista do século XIX) seria possível dizer que, embora a infidelidade de Ulisses seja de algum modo velada (em uma curiosa homologia entre a sóbria discrição do protagonista-narrador e a do primeiro narrador da *Odisseia*), ela jamais implica em Ulisses qualquer traço de arrependimento ou culpabilidade,³³ tornando possível sua incorporação amena ao padrão dominante do amor pela mulher com quem ele se casou, de quem sente a falta e que agora precisa reconquistar (constituindo o alvo do foco narrativo da segunda metade do poema).

³² Após haver citado os versos 226–227 do canto V da *Odisseia*, E. Delebecque comenta não sem alguma malícia: *Ce n'est pas leur dernière nuit puisqu'il faut encore quatre jours pour construire le navire nécessaire au départ. Quatre jours signifient quatre nuits encore, au terme desquelles Calypso baigne Ulysse et le revêt d'habits à la douce senteur. N'est-ce pas suggérer que ces quatre nuits suprêmes avant la séparation furent des nuits d'amour?* (cf. Delebecque, *op. cit.*, p. 106).

³³ A formulação mais precisa (e menos anacrônica por seus pressupostos modernos) desta questão na *Odisseia*, levando-me à contextualização de conjunto da conclusão, teve como ponto de partida uma pertinente observação crítica do meu colega Antônio Orlando O. Dourado Lopes, a quem com gratidão agradeço aqui.

3. Conclusão

A *Odisseia*, no entanto, não é propriamente um romance realista (sobretudo no bloco narrativo, em primeira pessoa, das viagens maravilhosas de Ulisses), assim como não são propriamente mulheres (ainda que antropomorfas, como o epíteto αὐδήςσσα, que indica a voz humana, bem o marca) as deusas-ninfas com quem Ulisses mantém (ou simplesmente tem) relações sexuais, e das quais de algum modo depende – em um mundo desconhecido e ameaçador – para poder seguir viagem e retornar à sua terra.³⁴ Se, no caso de Circe, a única relação sexual explicitada é aconselhada (ou ordenada) pelo deus Hermes como o único meio efetivo de conseguir que ela retransforme seus companheiros-porcos em homens (e se torne uma anfitriã benfazeja e instrutora), no caso de Calipso, em cuja ilha ele dependerá ao menos de suas instruções e ferramentas para construir sua jangada, a maior intimidade e duração da relação entre os dois (com o conseqüente desejo da ninfa de se tornar sua esposa) parece resultar em um impasse insolúvel, próprio à relação entre dois seres de estatutos ontológicos diferentes (uma deusa e um mortal), o que a abertura do próprio canto V (1-2) parece bem anunciar, ao evocar alusivamente (na única e genérica ocorrência homérica desta estória) o amor desastrado de Aurora por Titono (cf. *Hino homérico a Afrodite* 218-238 e *Mimnermo* 5W), anúncio que é confirmado pelos exemplos também trágicos, evocados por Calipso, do mortal Oríon amado pela deusa Aurora, e do mortal Iásion amado por Deméter (cf. *Od.* V, 121-127).

Se a volta para a sua terra representa para Ulisses um movimento integrado de retorno à posição de esposo, pai e senhor do palácio (e rei de Ítaca), ou seja: às suas relações no mundo humano, movimento bem caracterizado por W. B. Stanford (em *The Ulysses Theme*) como “essencialmente para dentro, para casa, e para a normalidade”,³⁵ poderíamos

³⁴ Para uma relativização análoga mas distinta, ver W. B. Stanford (*op. cit.*, 1992, p. 51): *The reason why Homer, Penelope, and the moralists of the later tradition, did not think ill of Odysseus for these infidelities was primarily because in both cases Odysseus was not acting voluntarily. Both Circe and Calypso were demi-goddesses endowed with power to compel their will. Before Odysseus met Circe, Hermes had given him a specific command to grant her request to become her consort. With Calypso there was no direct command from Zeus, but the circumstances were such as to overpower any man of classical antiquity, except perhaps Socrates. Besides, as Penelope would well know in those god-frequented times, to reject the advances of divinities was dangerous indeed.*

³⁵ Cf. Stanford, *op. cit.*, 1992, p. 50: *The movement of the Odyssey is essentially inwards, homewards, towards normality.*

pensar também mais especificamente que a normalidade de uma relação sexual no mundo humano seria a definida por um casamento basicamente monogâmico que resulta na constituição de uma família, implicando, pois, a partir de relações sexuais, a geração de filhos e a conseqüente maternidade e paternidade.³⁶ O movimento do retorno de Ulisses poderia, assim, ser figurado também (nos termos de Michael N. Nagler) como se em direção a “um controle da energia sexual”, ou seja: à sua utilização “em formas sancionadas e inerentemente produtivas”, o que no poema significa um retorno à lealdade estrita representada por Penélope.³⁷ Em oposição a isso (e como se indicando a inconsistência de uma relação ocasional regulada apenas pelo prazer sexual), na versão da *Odisseia* nenhum filho é gerado a partir das relações sexuais entre Ulisses e Circe ou Calipso, o que poderia inclusive corresponder melhor à verossimilhança, tal como o atesta uma outra versão conhecida, em que, das relações com Ulisses, Circe irá gerar três filhos: Ágrio, Latino e Telégono, e Calipso, dois: Nausítoo e Nausínoo (cf. *Teogonia* de Hesíodo, v. 1011-1018).

Se, no entanto, desconsiderássemos a natureza divina de Circe e Calipso, e as pensássemos como meras mulheres, poderíamos sem dificuldade nos figurar uma certa (e injusta comparativamente à mulher) liberdade sexual para o homem na *Odisseia*, o que seria também comprovado (ao menos enquanto possibilidade ou direito) pela estória de Euricléia, que serve, porém, simultaneamente como a indicação de um padrão mais refinado de moralidade no casamento monogâmico

³⁶ Michael N. Nagler, em “Dread Goddess revisited” (*op. cit.*, p. 158), conecta semelhantemente estes domínios a partir do simbolismo do leito de Ulisses e Penélope construído sobre o tronco de uma oliveira (viva): *On this level the still-living tree symbolizing the vitality of their relationship conveys a sense quite familiar in myth and literature that marriage involves a creative harnessing of vital, and particularly sexual, energy. John Finley has simply but well said that in the Odyssey ‘monogamy is central to the theme of home.’ (...) Thus the secret of the bed which only Penelope and Odysseus know is also a sign born in traditional poetic symbolism for their joint identity as generators of social order. (...) The most evident and basic step toward creation of social order is of course the begetting of legitimate children, or what Vernant calls in his happy expression the couple’s ability ‘to engender a line of descent firmly rooted in the earth’.*

³⁷ Cf. Nagler, *op. cit.*, p. 158: *His return from ‘moving’ to ‘stable’ and from being outside in ‘raw’ nature to operating a social institution (on natural power) depends on his ability to control sexual energy. This too was set up through symbolic structures in the exotic world (...); naturally, as the Siren episode establishes, his way is not to avoid temptation (...), but to overcome it. ‘Heroic’ success is defined as reaching the right context and using vital energy in sanctioned and inherently productive ways, which on the human level of the poem means returning to the loyalty that Penelope had symbolized all along.*

estrito em que a fidelidade é recíproca (“A ela, jovem ainda, comprara em tempos Laertes,/ pagando com seus bens o preço de vinte bois;/ e honrou-a em sua casa, tal como a fiel esposa honrou,/ e nunca com Euricléia se deitou, temendo a ira da mulher”. – *Od.* I, 430-433). O caso mais óbvio, na *Odisseia*, de uma presumível liberdade sexual para o homem (desta vez efetivada), o de Agamêmnon trazendo Cassandra de Troia, resulta, porém, em uma desgraça (o assassinato deste casal) da qual faz parte também a contrapartida da infidelidade de Clitemnestra que desde algum tempo vive com Egisto (que também serão punidos com a morte); enquanto, no caso de Helena, a infidelidade para com o marido não apenas é causa da guerra de Troia, mas continua gerando alguma tensão entre o casal (tal como as duas versões opostas sobre as relações entre ela e Ulisses durante a guerra de Troia, a sua primeiro e depois a de Menelau, parecem bem indicar), não sendo, portanto, nenhum destes dois casos (que instauram respectivamente dois planos evidentes de oposição: o de Ulisses para com Agamêmnon e Menelau, e o de Penélope para com Clitemnestra e Helena) bons exemplos odisseicos de uma possível e amoral felicidade nas relações sexuais extra-conjugais.³⁸

Referências bibliográficas

- ALLEN, T. W. (ed.). *Homeri Opera tomi III et IV*. Oxford: University Press, 1987.
- AMEIS, K. F.; HENTZE, C. (Ed.). *Homers Odyssee, Erster Band. Erstes Heft*. Leipzig: Teubner, 1920.
- AMEIS, K. F.; HENTZE, C. (Ed.). *Homers Odyssee, Erster Band. Zweites Heft*. Leipzig: Teubner, 1908.
- ANDERSON, W. S. Calypso and Elysium. In: TAYLOR Jr., C. H. (org.). *Essays on the “Odyssey”*. Bloomington: Indiana University Press, 1963, p. 73-86.

³⁸ Cf., por exemplo, W. B. Stanford (*op. cit.*, 1992, p. 45-46): *Concubinage, even open concubinage, was permitted to husbands but not to wives. Yet here, too, Homer may have introduced a refinement. He implies that happily married men avoided the practice. During the Trojan campaign Menelaus and Odysseus had no concubines, in contrast with the unhappy Agamemnon and Achilles. But Homer makes it clear that husbands might have other motives for avoiding concubinage. (...) Laertes’s motive for abstinence was fear. Menelaus’s was his lasting infatuation for Helen. Odysseus’s was, most likely, affection mixed with prudence. Without his being either afraid of Penelope or infatuated with her, his affection for her merged in his desire to preserve the unity of his home, and his faithfulness was doubly secure.*

- BUFFIÈRE, F. 3^{ème} partie, chap. VIII, V. Les luttes du sage contre le plaisir et les vices. In: _____. *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris: Les Belles Lettres, 1956, p. 377-380.
- DELEBECQUE, E. *Construction de l'“Odyssee”*. Paris: Les Belles Lettres, 1980.
- DINDORF, W. (ed.). *Scholia græca in Homeri Odysseam tomus II*. Oxonii: E Typographeo Academico, 1855.
- FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: HANNIS, L. A.; DORNBUSCH, C. *et alii* (org. e trad.). *Obras psicológicas vol. 2. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 135-182.
- GERMAIN, G. *Genèse de l'Odyssee*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- HAINSWORTH, J. B. Books V-VIII. In: HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J. B. *A Commentary on Homer's “Odyssey” vol I, Books i-viii*. Oxford: University Press, 1990, p. 247-385.
- HEUBECK, A. Books IX-XII. In: HEUBECK, A.; HOEKSTRA, A. *A Commentary on Homer's “Odyssey” vol. II, Books ix-xvi*. Oxford: University Press, 1990, p. 1-143.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.
- HORACE. *Œuvres complètes II. Satires; Épîtres; Art Poétique*. Trad. F. Richard. Paris: Garnier, 1950.
- LOUDEN, B. *The “Odyssey”. Structure, narration, and meaning*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- NAGLER, M. N. Dread Goddess revisited. In: SHEIN, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”. Selected interpretive essays*. Princeton: University Press, 1996, p. 141-161.
- de QUEIRÓZ, Eça. *A perfeição*. Lisboa: Marginália, 1995.
- REINHARDT, K. Die Abenteuer der “Odyssee”. In: _____. *Tradition und Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, p. 47-124.
- REINHARDT, K. The Adventures in the “Odyssey”. In: SHEIN, S. (org.). *Reading the “Odyssey”. Selected interpretive essays*. Princeton: University Press, 1996, p. 63-132.
- SEGAL, C. Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid. *Transactions of the American Philological Association*. Baltimore, vol. XCIX, p. 419-442, 1968.
- STANFORD, W. B. (Ed.). *The “Odyssey” of Homer vol. I*. New York: Macmillan, 1987.
- STANFORD, W. B. *The Ulysses theme. A study in the adaptability of a traditional hero*. Dallas: Spring Publications, 1992.
- VERNANT, J.-P. Figures féminines de la mort. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989, p. 131-152.
- VERNANT, J.-P. The refusal of Odysseus. In: SHEIN, S. (Org.). *Reading the “Odyssey”. Selected interpretive essays*. Princeton: University Press, 1996, p. 185-189.
- VON DER MÜHLL, P. (ed.). *Homeri Odyssea*. Leipzig: Teubner, 1993.

Normas Editoriais

Os originais deverão sempre apresentar-se em formato A4, com espaçamento geral 1,5 entre linhas, margens laterais de 3 cm., margens superior e inferior de 2,5 cm. e tipologia geral Times New Roman 12. A numeração de páginas seguir-se-á no canto inferior direito.

No caso de artigos ou boletins de pesquisa, será necessário resumo contendo entre 100 e 150 palavras em língua diversa da utilizada (português, espanhol, inglês ou francês), acrescido de cinco palavras-chave. Os textos em língua estrangeira deverão apresentar resumo e palavras-chave em português; os textos em português, resumo e palavras-chave em inglês ou francês.

Em todos os casos, as normas de citação bibliográfica da ABNT serão de observância obrigatória.

Para artigos e boletins de pesquisa, o título deverá vir centralizado na primeira linha da página inicial em negrito, com tipologia Times New Roman 14. Duas linhas abaixo, alinhado à direita, virá o nome do autor na tipologia citada (tamanho 11); na seguinte, sua vinculação institucional e, na imediatamente inferior, seu *e-mail* para contato caso possível (espaçamento 1 entre as últimas três informações e 1,5 entre elas e as partes superior e inferior do texto). Duas linhas depois, introduzir-se-á o resumo, anunciado em maiúsculas por “ABSTRACT”/ “RÉSUMÉ” (tamanho 11). Na linha abaixo, iniciar-se-á o texto do resumo propriamente dito e, após seu término, virão imediatamente as cinco palavras-chave anunciadas por “Keywords”/ “Mots-clés”; o espaçamento entre as linhas do “ABSTRACT”/ “RÉSUMÉ” será 1 e a tipologia 11. Entre as “Keywords”/ “Mots-clés” e o início do texto do artigo propriamente dito, haverá espaçamento 1,5. O texto virá duas linhas após as palavras-chave, justificado e contendo em rodapé as notas para discussão de tópicos específicos ou indicação bibliográfica, mesmo sumária (ex.: cf. Gual, op. cit., 1990, p. 20). Citações bibliográficas ou traduções em corpo textual maiores do que três linhas, além de versos de poemas, deverão intercalarse, alinhados a 4 cm. da margem esquerda, em tipologia 11 e com espaçamento 1 entre as linhas citadas e 1,5 entre tais porções intercalares e as partes superior e inferior do texto (com a devida “folga” de uma linha antes e uma depois). Reserva-se o uso do itálico para palavras em língua estrangeira intercaladas ao texto, palavras gregas transliteradas e “recortes” textuais alheios em notas. Reserva-se o uso das aspas para destaque de expressões em corpo de texto, citações, nas mesmas circunstâncias, menores que três linhas e traduções do autor em notas.

Caso seja preciso dividir o texto em seções, os subtítulos cabíveis a cada uma delas virão em negrito na tipologia citada (tamanho 12), sem intercalação de linha entre os mesmos e as partes que introduzem.

Duas linhas após o término do texto, seguir-se-á nos artigos a bibliografia, anunciada em negrito por “Referências Bibliográficas” (tamanho 12); duas linhas depois, seguir-se-á a relação das obras consultadas, em conformidade estrita com as normas da ABNT e em ordem alfabética; apenas então, os sobrenomes finais dos autores virão em maiúsculas (não nas notas de rodapé). O espaçamento entre as linhas internas de cada citação bibliográfica será 1 e 1,5 entre as linhas a separá-las (com a devida folga de uma linha antes e uma depois).

Para artigos, admite-se a extensão de até vinte páginas, incluída a bibliografia final; os boletins de pesquisa deverão, de preferência, contemplar cinco páginas ao todo, sem bibliografia ao final (apenas com referências a ela nas notas de rodapé). No caso de resenhas críticas de obras publicadas há, no máximo, três anos, guardadas as indicações gerais do primeiro item acima, o título da publicação tratada virá desde a primeira linha da página inicial justificado e em negrito, conformando-se às normas da ABNT. Os sobrenomes finais dos autores não virão em maiúsculas com o título, devendo-se ainda anotar sequencialmente o número total de páginas dos textos resenhados e seu ISBN. Duas linhas depois, virão os próprios comentários críticos justificados (após espaçamento 1,5), com a extensão máxima de cinco páginas. O nome do autor da resenha virá duas linhas após o término do texto, alinhado à direita e seguido, na linha abaixo, de sua afiliação institucional (espaçamento 1 entre as duas últimas informações e 1,5 entre elas e o final do texto, tipologia 11 apenas para este fecho de resenha).

No caso de traduções, dever-se-ão respeitar os itens um, quatro e cinco das normas editoriais (excetuado o resumo), trocando o texto de artigos ou boletins pela tradução em prosa ou verso; o título corresponderá, nestas circunstâncias, ao nome do autor antigo ou medieval seguido, na mesma linha, do nome em itálico da obra traduzida (com indicação precisa do excerto). Caso se tenha em vista a publicação bilíngue, caberá aos editores organizar nas páginas os originais e suas versões, e aos proponentes providenciar, com referências, edições de domínio público daqueles. Os eventuais comentários à tradução, por fim, irão antecedê-la caso existam, podendo-se adicionar subtítulos em negrito para diferenciá-los do restante.

As citações em língua grega devem obrigatoriamente utilizar a fonte SPIonic, ou serem transliteradas para caracteres latinos. Após revisão gramatical e ortográfica, os originais deverão ser remetidos via

e-mail, como arquivos anexados às respectivas mensagens, para nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br (devendo ter sido processados em Word for Windows 6.0 ou superior). Política de publicação

Caberá aos editores responsáveis tão-somente receber, distribuir aos membros competentes do Conselho editorial e, enfim, cuidar da veiculação eletrônica dos originais considerados meritoriamente aptos a serem publicados. Uma vez recebidos os textos, esses serão encaminhados, segundo sua área de especialidade, a dois membros do Conselho para que recebam indicações positivas ou não. Os editores reservam-se o direito de alterar detalhes da editoração que não se enquadrem estritamente nas normas; os pareceristas, de sugerir pequenas alterações nos textos aptos a serem publicados, com vistas à sua melhora conceitual ou de escrita.

Os pareceristas e proponentes de colaborações, independentemente de quaisquer resultados, serão mantidos em mútuo sigilo, de modo que os editores lhes servirão de eventuais intermediários no caso de textos aceitos que necessitem de mudanças parciais na apresentação.

Ficha técnica

| | |
|------------|------------------------------|
| Editoração | Adobe PageMaker |
| Formato: | 15,5 x 22,5 mm |
| Mancha: | 11,0 x 19,5 mm |
| Tipologia: | Aldine 401 BT |
| Papel: | Off set 75 g/m ² |
| Capa: | Supremo 250 g/m ² |
| Impressão: | O Lutador |
| Tiragem: | 200 exemplares |

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
CEP: 31270-901 - Belo Horizonte-MG - Brasil
Tel.: (31) 3409-6018 Fax: (31) 3409-5112
www.lettras.ufmg.br/nuntius
e-mail: nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br