

v. X, n.2, jul.-dez. 2014
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: Jaime Arturo Ramírez

Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Soares Carneiro, Ana Maria Donnard, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe Delfim Santos, 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

REVISÃO

Manuela Ribeiro Barbosa

PROJETO GRÁFICO

Marco Antônio e Alda Durães

FORMATAÇÃO

Úrsula Francine Massula

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 FALE-UFMG

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

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

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

www.letras.ufmg.br/nuntius

e-mail: nuntiusantiquusufmg@yahoo.com.br

impressão: Imprensa Universitária da UFMG

SUMÁRIO

<i>As obras e os dias</i> , de Hesíodo, por João Félix Pereira Alessandro Rolim de Moura	5
Foi, é e será? Usos da fórmula da eternidade para falar do tempo na filosofia pré-socrática Celso de Oliveira Vieira	33
Um projeto de tradução expressiva: <i>Édipo e Fenícias</i> , de Sêneca Cíntia Martins Sanches	55
<i>De re rustica</i> de Columela e <i>Geórgicas</i> IV de Virgílio: estudo crítico- comparativo Gilson José dos Santos	71
A graça e a simplicidade das cartas no tratado <i>Sobre o Estilo</i> de Demétrio Gustavo Araújo de Freitas	89
A tripulação de Odisseu e o proêmio da <i>Odisseia</i> Gustavo Henrique Montes Frade	109
Sîn-lēqi-unninni, <i>Ele o abismo viu</i> (Série de Gilgámesh 1) Jacyntho Lins Brandão	125
A <i>persona</i> lírico-elegíaca de Encólpio no <i>Satyricon</i> de Petrônio Júlia Batista Castilho de Avellar	161
Eurípides: <i>Suplicantes</i> (838-954) Evandro Luis Salvador	185

AS OBRAS E OS DIAS, DE HESÍODO, POR JOÃO FÉLIX PEREIRA

Alessandro Rolim de Moura*
Universidade Federal do Paraná

ABSTRACT: This article republishes and briefly discusses the work of João Félix Pereira on Hesiod: the Portuguese translation of passages from the *Works & Days* with introduction and Greek text (Lisbon, 1876).

KEYWORDS: Hesiod; João Félix Pereira; translation; textual variants.

Com o recente aumento do interesse pelo poema *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, no mundo lusófono, interesse que se pode constatar pelo bom número de traduções para o português nos últimos dez anos,¹ estamos num momento propício para recuperar a memória do trabalho de João Félix Pereira, autor da primeira tradução do texto para a nossa língua. Meu trabalho aqui consiste na reedição de todo o material publicado por Pereira em seu opúsculo de 1876 (tradução, texto grego e prefácio).

Pereira,² nascido em Lisboa em 1822 e falecido na mesma cidade em 1891, foi um prolífico escritor, tradutor e ensaísta. Estudou Letras, Medicina, Engenharia Civil, Agronomia e Comércio, tendo atuado no magistério por muitos anos e se dedicado à divulgação de vários campos

* alessandro.rolimdemoura@ufpr.br

¹ Pinheiro e Ferreira, 2005; Mantovaneli, 2011; Rolim de Moura, 2012; Werner, 2013.

² Para algumas indicações sobre a biografia e a obra de Pereira, ver Pereira, 1888, p. i-xxxii; *Encyclopedia e diccionario internacional* (vol. XV, p. 8693, s.v. Pereira, João Felix); *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* (vol. XXI, p. 148-9, s.v. Pereira, João Félix).

do saber. Sua enorme obra (preservada em grande parte na coleção que leva seu nome na Biblioteca Nacional de Portugal)³ inclui, por exemplo, traduções da *Ciropedia* de Xenofonte e do *Pro Archia* de Cícero,⁴ de textos de outros clássicos, como Heródoto, Homero, Píndaro, Tito Lívio e Virgílio, além de versões de obras escritas em diversas línguas modernas, como o russo, o alemão e o italiano. Publicou livros e artigos em diversas áreas, incluindo Botânica, Geografia, Filologia e História (como o *Resumo da história de Portugal*, publicado também em inglês em 1854 como *Abridgement of the history of Portugal*).⁵

Sua tradução do poema de Hesíodo, que ele intitula *As obras e os dias*, não contém o poema inteiro, mas apenas aqueles versos que o autor julga terem relação mais direta com a Agricultura (somente 182 versos). Embora isso seja frustrante para qualquer amante da poesia que queira conhecer a obra de Hesíodo, em função da imagem fragmentária que essa seleção impõe, Pereira traduz utilizando versos metrificados, os “hendecassílabos” mencionados no subtítulo. Pereira utiliza, portanto, a terminologia vigente até sua época, que assim chamava o que hoje seria descrito por muitos como um verso decassílabo grave ou paroxítono, isto é, aquele em que, após a décima sílaba, que é acentuada, vem uma sílaba átona. Excepcionalmente, vêm duas átonas (caso em que o verso seria um “esdrúxulo”), o que ocorre na tradução de Pereira apenas quatro vezes, duas quando a segunda sílaba átona no final é um pronome em ênclise — em “empresta-me” e “recusando-se” — e duas outras em versos terminados por proparoxítonas — em “diâmetro”, “côvados”.⁶ Tal verso é evidentemente mais curto do que o hexâmetro datílico grego, sendo esse um dos fatores que levam Pereira a utilizar mais linhas na sua tradução do que o original grego. Os números colocados por Pereira na margem da tradução, assim, não correspondem a uma contagem exata, mas servem apenas para auxiliar o leitor na identificação das correspondências entre o texto grego e o português.

³ Trata-se da *Coleção PEREIRA, João Félix*. Biblioteca Nacional de Portugal, <http://acpc.bn.pt/colecoes_autores/n32_pereira_joao_felix.html> (último acesso em 02/ 05/ 2014).

⁴ A obra sobre o *Pro Archia* corresponde à referência Pereira, 1888. A tradução de Xenofonte pode ser encontrada no Brasil com certa facilidade numa edição mais recente: Pereira, 1956.

⁵ Pereira, 1854.

⁶ Para essa questão terminológica na história da versificação em português, ver Ali, 1999, p. 17-21.

Precedidos de breve prefácio, os versos são apresentados por Pereira em formato bilíngue, com um texto grego transliterado para o nosso alfabeto. O sistema de transliteração utilizado por ele é bastante comum, exceto talvez pela total ausência de diacríticos para representar os acentos gregos e pela prática de diferenciar as vogais eta e ômega de seus pares breves e fechados épsilon e ômicron transcrevendo aquelas como é e ó. Do ponto de vista dos estudos de grego atuais, talvez seja um pouco difícil entender por que Pereira imprime esse texto transliterado, principalmente sem acompanhá-lo dos versos no alfabeto grego, mas é muito provável que as circunstâncias da publicação fossem limitadas em termos tipográficos (uma realidade que não é estranha aos helenistas brasileiros, que, antes do advento dos arquivos PDF e das fontes *Unicode*, frequentemente tinham que se deparar com livros e artigos com erros crassos na impressão do grego). Excluindo-se alguns casos que parecem ser equívocos do tradutor português ou erros de impressão, nota-se também uma série de outras diferenças nas lições do texto grego quando o comparamos à prática dominante nos editores mais recentes.

Comparando-se o texto de Pereira às edições de West, 1978, e Solmsen, 1990 — as quais podemos considerar representantes de uma espécie de texto *standard* contemporâneo —,⁷ podem-se notar lições diferentes em aproximadamente 30 passos (diferenças quer em relação a ambas as edições recentes, quer a apenas uma delas), sem contar as diferenças de pontuação, que são muito frequentes. Uma das razões dessas diferenças é o fato de que o livro de Pereira não pôde incorporar, é claro, conjecturas de filólogos modernos posteriores ao trabalho do português. Também há casos, contudo, de conjecturas mais antigas que foram deliberadamente ignoradas por Pereira ou publicadas em livros a que ele não teve acesso. Por não incorporar conjecturas que estão muito disseminadas nas edições que circulam hoje, Pereira apresenta um texto que, em muitas passagens, está mais próximo da tradição manuscrita. Um segundo grupo de variantes presentes no texto de Pereira corresponde a escolhas distintas daquelas de West e/ou Solmsen diante de diferentes opções atestadas em manuscritos. Como as opções de West e/ou Solmsen nesse campo também acabaram por se impor na maioria das edições contemporâneas, temos aí mais um fator que dá ao texto grego do livro de Pereira um aspecto bastante distinto. Comparando-o com edições importantes do século XIX (Lanzi, 1808, Goettling, 1843, e Paley, 1883

⁷ Cujas características básicas remontam ao trabalho de recensão de Aloisius Rzach (ver esp. Rzach 1913).

[1. ed. 1861]), com uma edição representativa do século XVI (publicada em Basel, provavelmente em 1544)⁸ e com dois manuscritos do século XV (Arundel MS 522 e Harley MS 6323, ambos da British Library), podemos perceber várias similaridades, algumas das quais terei a oportunidade de comentar mais adiante.⁹

Um exemplo do primeiro caso, aquele concernente a conjecturas modernas, encontra-se em *Op.* 485 εἰ δέ κεν, passo corrigido para εἰ δὴ κ' por Wilamowitz em sua edição de 1928.¹⁰ Já em *Op.* 468 ὄρηκα, o texto que hoje é dominante, ὄρηκι, com o dativo em vez do acusativo, remonta a uma correção do século XVIII proposta por Brunck,¹¹ mas ignorada por Pereira. Quanto a passagens em que há divergências na própria tradição manuscrita, destaquemos o caso de *Op.* 394 μεταξὺ (que se encontra nos mss. CDEH¹² e nos escólios a Hesíodo), que as edições de hoje invariavelmente corrigem para μέταζε, uma lição que se encontra apenas em Herodiano (*Grammatici Graeci* 3.1, 499, 9), num escólio a

⁸ Cf. Boccardo e Ramus, 1544. Publicaram-se diversas edições de Hesíodo em Basel no séc. XVI (ver Bennet, 1932, p. 176), uma das quais (provavelmente de 1564) tem um exemplar na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Também a Biblioteca Nacional de Portugal tem um exemplar de uma dessas edições, cuja data estimada é 1542.

⁹ Embora o cotejo com essas edições e manuscritos não seja suficiente, é claro, para determinar com exatidão as origens, as datas e os caminhos percorridos pelas variantes apresentadas por Pereira, essas fontes documentam o pertencimento do texto grego de Pereira a uma outra época da transmissão e interpretação da obra hesiódica. Meus comentários não pretendem abordar todas essas variantes, mesmo porque várias delas não produzem diferenças de sentido ou mudanças gramaticais interessantes. Portanto, para não sobrecarregar o leitor com muitas notas, chamo a atenção apenas para algumas lições, que serão suficientes para exemplificar o quão distante é o texto de Pereira em relação à prática de hoje.

¹⁰ Wilamowitz, 1928, ad loc.: *Die Anwendung der vorhergehenden allgemeinen Äußerung auf den Einzelfall kann nicht mit εἰ δέ, sondern nur mit εἰ δὴ gemacht werden.* Isso obriga Wilamowitz a mudar κεν para κ', para não gerar uma sequência impossível no hexâmetro datílico (uma breve entre duas longas). A lição do filólogo alemão é acolhida por Solmsen, 1990, e é reproduzida em várias edições de hoje, como Σκαρτσής, 1993, Cassanmagnano, 2009, Ercolani, 2010, e Mantovaneli, 2011. Colonna, 1959, mantém εἰ δέ κεν, no que é seguido por West, 1978 (exceto pela acentuação).

¹¹ Brunck, 1784, p. 330. A conjectura de Brunck foi posteriormente encontrada por West, 1978, num manuscrito do séc. XIV, identificado em sua edição pela sigla ψ.

¹² Siglas de Solmsen, 1990.

Dionísio Trácio (como *uaria lectio*) e num escólio à *Iliada* (3.29b).¹³ Nota-se que aqui o texto impresso por Pereira segue a tendência dominante da tradição, ignorando (deliberadamente ou não) os *testimonia* (que fazem parte da tradição indireta). Por outro lado, Pereira também apresenta variantes atestadas em manuscritos mas não registradas no aparato crítico de nenhuma das edições críticas recentes que consultei.¹⁴ Um exemplo disso se encontra na ordem das palavras em *Op.* 448 φωνήν γεράνου (em vez de γεράνου φωνήν), que aparece em três manuscritos do final do séc. XV referidos na antiga edição de Paley¹⁵ (aos quais ele atribui as siglas EFK). Segundo Goettling, 1843, ad loc., a lição aparece em “poucos” códices (entre os quais ele cita um manuscrito da Bibliotheca Vadiana de St. Gallen). Esses manuscritos são hoje considerados secundários e muito raramente levados em conta. Pelo teor de seu comentário, nota-se claramente que Goettling associa a variante a um período ultrapassado da história do texto, enquanto Brunck, 1784, p. 330, observa que é a lição da vulgata. Pode-se encontrar a mesma variante na edição de Basel (Boccardo e Ramus, 1544, p. 32) e no manuscrito Harley MS 6323 (último quartel do séc. XV), f. 54v.¹⁶ A omissão, por parte das edições críticas de hoje, de uma série de variantes que observarei abaixo, é sobretudo devida ao fato de as recensões de Rzach e seus continuadores terem definido quais manuscritos eram os mais importantes, de forma que, em relação aos manuscritos que não são investidos dessa autoridade, acaba-se aplicando, de certa forma, o lema de Cobet: *Comburendi, non conferendi*.¹⁷ Por outro lado, se o objetivo da Crítica Textual vai além de encontrar o texto “genuíno”, mas pode também ser o estudo do texto múltiplo que se apresenta na tradição, mesmo em suas manifestações periféricas (como é o caso de Pereira), a perspectiva muda completamente.

Quanto ao prefácio de Pereira, para o helenista de hoje é fácil perceber que certas opiniões ali registradas, as quais Pereira expressa às vezes

¹³ Como explica West, 1978, ad loc., μέταξε tem um sentido que se encaixa melhor na passagem, i.e. “depois”, enquanto μεταξύ significa “no intervalo, no meio”. Em Boccardo e Ramus, 1544, p. 28, também se imprime μεταξύ.

¹⁴ Além de West, 1978, e Solmsen, 1990, também Rzach, 1913, Wilamowitz, 1928, e Colonna, 1959.

¹⁵ Paley, 1883.

¹⁶ Disponível *on-line* no *website* de manuscritos digitalizados da British Library: <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_6323> (último acesso em 04/ 05/ 2014).

¹⁷ *Apud* Maas, 1958, p. 52.

em tom categórico e/ou cita como pertencentes à maioria dos críticos, têm pouca ou nenhuma guarida na Filologia contemporânea (e.g. o suposto caráter espúrio dos versos 1-10 ou do episódio de Prometeu e Pandora). Sua defesa da originalidade de Virgílio, por outro lado, soa como dos dias de hoje.

Convém agora expor os critérios utilizados nesta reedição do trabalho de Pereira. Dou abaixo uma transcrição do prefácio, da tradução e do texto grego em caracteres romanos, tal como aparece no livro, a que acrescento uma versão nos caracteres gregos que mantém as lições impressas por Pereira. A pontuação, que, como disse acima em relação ao texto grego, é bastante diferente daquela encontrada nas edições de hoje, também tem peculiaridades no prefácio e nos versos portugueses. Procurei mantê-la sem qualquer mudança (exceto nos casos de evidentes erros de impressão). Corrigi os erros do grego quando eles não puderam ser atestados na tradição manuscrita ou nas edições consultadas e provêm, ao que tudo indica, de enganos do próprio Pereira ou de deslizos tipográficos. Não adaptei a ortografia do texto português, corrigindo apenas os lapsos mais evidentes e uniformizando o uso de maiúsculas.¹⁸ Os colchetes servem para assinalar correções, tanto no texto português quanto no grego em caracteres romanos. Quando necessário, comento algumas dessas correções. Ao contrário do que fiz acima ao comentar as variantes impressas por Pereira, ao transcrever o texto grego mantive a numeração presente no livro: versos 381-490, 555-615, 772-3, 778-80, 784-5, 803-6, 810. Nas edições de hoje, essas passagens correspondem, respectivamente, a 383-492, 557-617, 774-5, 780-2, 786-7, 805-8, 812. Portanto, Pereira utiliza um texto grego que, em relação ao texto *standard* com que estamos acostumados, omite dois versos antes do atual 383.¹⁹

Passemos então à transcrição do trabalho de Pereira, começando pelo prefácio. Em seguida vem o texto grego, primeiro em caracteres romanos e depois transliterado para o alfabeto grego. Por fim, ofereço a tradução.

¹⁸ Quanto ao uso de maiúsculas no início dos versos, procedimento adotado por Pereira (e corrente em sua época, mas hoje em desuso), está mantido no texto em português e no grego em caracteres romanos, mas não no texto no alfabeto grego. Note-se que em Boccardo e Ramus, 1544, não se usam diacríticos com maiúsculas iniciais. Se Pereira usou uma edição como essa, pode estar aí a explicação para deslizos como o do seu verso 394 (Ós em vez de *Hós*).

¹⁹ Cf. abaixo nota seguinte.



[Prefácio, p. 3-4 na fonte]

As Obras e os Dias

É ainda hoje opinião d'alguns criticos e commentadores, que Virgilio, nas Georgicas, não fez mais do que imitar Hesiodo ; que os primeiros versos d'este poema são uma explanação do titulo da obra do poeta grego, *Erga kai Hémerai* ; que a comparação seria mais completa, se não se tivesse perdido parte da obra d'este poeta ; e que o próprio Virgilio, no verso 176 do segundo canto — *Ascraeumque cano romana per oppida carmen* — confessa, que imitara Hesiodo.

Esta opinião é de todo ponto inadmissivel. Para exprimir a grande differença entre as duas obras, primeiro citaremos a indisputavel auctoridade do commentador allemão, Heyne : *nihil exilius, jejunius et aridius Hesiodo, nihil copiosius et plenius Virgilio*.

Quanto ao *carmen ascraeum* do verso 176 do segundo canto das Georgicas, não significa, a nosso ver, senão os preceitos da agricultura, postos em verso, alludindo a Hesiodo, natural de Ascra na Beocia, que foi o primeiro, que na Grecia escreveu sobre os trabalhos do campo. Naquelle verso, Virgilio promete cantar sobre o mesmo assumpto, em que já cantara o poeta de Ascra, uns dez seculos antes d'elle.

É verdade, que em Hesiodo se depara com preceitos de agricultura, que já se encôntrão em Hesiodo ; e alguns até literalmente traduzidos, como succede no verso 299 do canto primeiro — *Nudus ara, sere nudus* — que é traducção literal de — *Gymnon speirein, gymnon boótein* — do verso 389 de Hesiodo. Mas que havia de fazer Virgilio, que escrevia um poema didascalico sobre agricultura, senão reproduzir o que já se sabia da arte de cultivar a terra ? Assim, não só reproduziu alguma doutrina de Hesiodo, mas tãobem d'outros escriptores gregos, Xenophonte, Aristoteles, e de auctores latinos, Catão, Varrão, etc. Mas as Georgicas não são, de certo, um mero resumo da sciencia mais antiga, e muito menos uma imitação do poema — *Erga kai Hémerai* — de Hesiodo. Virgilio juntou, aos antigos conhecimentos, o fructo de sua prática e experiencia ; e compoz uma obra, que encerra, não só preceitos sobre o modo de amanhar os campos, mas tãobem muita doutrina de economia rural. As Georgicas são, no dizer de profundos criticos modernos, o mais perfeito poema, que a antiguidade nos legou.

Hesiodo não era um poeta de profissão, como foi Homero, talvez seo contemporaneo ; era antes, como diz um escriptor allemão, Otfried

Mueller, um bom pae de familia, a quem o coração se confrangia tanto por certos factos, que suas emoções e pensamentos tomavão naturalmente a forma de poesia.

O pae de Hesiodo residia em Cumas, cidade da Asia Menor ; mas correndo-lhe mal os negócios de sua casa, emigrou para Ascra na Beocia, onde se dedicou á agricultura, e por sua morte legou consideraveis riquezas aos seus dous filhos, Hesiodo e Perses. Perses, que era o mais novo, homem prodigo e ocioso, indo dissipando sua fortuna, poz demanda contra Hesiodo e, peitando os juizes com grossas dadivas, o privou da herança, que lhe coubera. Perses dissipou também os cabedaes assim obtidos. Hesiodo, apesar de defraudado de grande parte da sua fortuna, ficou ainda senhor de avultados haveres, fructo de seu trabalho ; e como irmão extremoso, socorria Perses e lhe dava salutaes conselhos. Foi este espirito de reconciliação e o desejo de fazer entrar Perses na carreira da honra e do amor do trabalho, que dictou a Hesiodo a feitura de seu poema, *As Obras e os Dias* — *Erga kai Hémerai*.

As Obras e os Dias, talvez o unico poema authenticico de Hesiodo, são antes um livro de moral e de economia que de agricultura. O poeta não se propoz, de certo, escrever sobre a arte de cultivar os campos. [S]e formula alguns preceitos agricolas, é para illustrar os conselhos, que dá a seu irmão, mostrando-lhe practicamente, como pode sair da vida ociosa e desregrada, que leva.

Vamos ver a que limitadas dimensões fica reduzido este poema, depois de cortado o que é alheio á agricultura.

Todo o poema consta de 826 versos.²⁰

Podemos dividi-lo em 5 partes :

1.^a parte : do 1.^o verso ao 10.^o Invocação aos deuses. Estes 10 versos são rejeitados, como espurios, por quasi todos os intérpretes de Hesiodo.

2.^a parte : do 11.^o ao 380.^o Nesta parte, não há senão principios de ethica, e dous episodios : um, o mytho de Prometheo e Pandora, de 47 a 105 ; o outro, as edades do mundo, de 109 a 201. Ambos estes episodios

²⁰ As edições de hoje trazem, no mínimo, 828 versos. Pereira não inclui na conta dois versos anteriores aos trechos que traduz, pois suas passagens se iniciam no verso que, hoje, recebe o número 383, mas é designado por ele como 381. Possivelmente os dois versos deixados de lado seriam os atuais 120 e 169: ambos são até hoje considerados espúrios por muitos especialistas e são justamente os dois versos que geram em Paley, 1883, uma dupla numeração a partir dos pontos em que aparecem. A mesma prática é adotada em Goettling, 1843, e na primeira edição de Paley, publicada em 1861, e pode ter influenciado a escolha de Pereira. Lanzi, 1808, conserva ambas as linhas.

são geralmente reputados apocryphos.

3.^a parte : do 381.^o ao 615.^o É nesta parte que Hesíodo falla de agricultura. Ainda assim, os preceitos agricolas são entremeados de maximas de economia doméstica ; e ha um episodio, de 491 a 555, em que se faz a descripção do inverno. Este episodio tãoobem não é do nosso poeta, na opinião de abalizados críticos.

4.^a parte : do 616.^o a[o] 762.^o Aqui Hesíodo falla da navegação e do commercio maritimo, e diz a seo irmão, que a vida do mar é mais lucrativa que a dos campos.

5.^a parte : do 763.^o ao 826.^o É a parte, que Hesíodo intitula Hémerai (Dias). É uma especie de calendario, relativo, não ás estações do anno, mas aos dias do mez lunar ; por isso pouca importancia podia ter para a agricultura. Neste calendario se considerão os differentes dias, como faustos ou infaustos para certas occupações e certos factos, presidindo a esta apreciação dos dias a mais grosseira superstição d'aquelles tão arredados tempos. Assim, um dado dia era feliz para contrahir o casamento, outro para o nascimento dos filhos, outro para encetar as pipas de vinho[,] etc. Quanto a agricultura, muito pouco se diz. Apenas se lhe referem doze versos, que são, 772, 773, 778, 779, 780, 784, 785, 803 a 806, 810.

Vemos, pois, que entre os 826 versos da obra de Hesíodo, não ha sobre agricultura, senão 170 versos na 3.^a parte e 12 na 4.^a parte. É d'estes 182 versos, que vamos dar a traducção, aproximando-nos da letra, quanto possivel.

[Texto grego, p. 7, 9, 11, 13 e 15 na fonte]

Pléiadón Atlageneón epitellomenaón,	381
Archesthai amétou arotoio de, dyssomenaón.	
[Hai dé] ²¹ toi nyktas te kai émata tessarakonta	
Kekryphatai : autis de periplomenou eniautou	
Phainontai, ta próta cherassomenoio sidérou[.]	385
Houtos toi pedión peletai nomos, hoi te thalassés	
Eggythi naietaós', hoi t' agkea bésséenta	
Pontou kymainontos apoprothi pioná chón	
Naiósín, gymnon speiren, gymnon de boóteín	
Gymnon d' amaeín, ei ch' hória pant' etheléstha	390
Erga komizesthai Déméteros : ós toi hekasta	
Hóri['] aexétai, mé pós ta metaxy chatízón	
Ptóssés allotrious oikous, kai méden anyssés.	
[H]ós kai nyn ep' em' élthes. egó de toi ouk epidósó,	

²¹ *Haidé*: sem espaço na fonte; ao que parece, um erro tipográfico.

Oud' epimetrésó. ergazeu, népie Persé,	395
Erga, tat' anthrópoisi theoi dietekméranto :	
Mé pote syn paidessi gynaiki te thymon acheuón,	
Zéteués bioton kata geitonas, hoi d' amelósín.	
Dis men gar kai tris tacha teuxeai : én d' [eti lypés], ²²	
Chréma men ou préxeis, sy d' etósia poll' agoreuseis.	400
Achreios d' estai epeón nomos. Alla s' anóga	
Phrazesthai chreión te lysin, limou t' aleórén.	
Oikon men prótista, gynaika te, boun t' arotéra,	
Ktétén ou gametén hétis kai bousi hepóito.	
Krémata d' ein oikó pant' armena poiésasthai :	405
Mé sy men aités allon, ho d' arnétai, sy de téta,	
Hé d' hóré parameibétai, minythé de toi ergon.	
Méd' anaballesthai [es] t' aurion, [es] t' ennephein. ²³	
Ou gar etósioergos anér pimplési kalién.	
Oud' anaballomenos : meleté de toi ergon ophellei.	410
Aiei d' amboliergos anér atési palaiei.	
[É]mos ²⁴ dé légei menos oxeos éelioio	
Kaumatos idalimou, metopórinon ombrésantos	
Zénos eristheneos, meta de trepetai broteos chrós	
Pollon elaphroteros : (dé gar tote [S]eirios astér	415
Baion hyper kephalés kéritrepheón anthrópón	
Erchetai ématios, pleion de te nyktos epaurei.)	
Émos adéktotaté peletai tmétheisa sidéro	
Hylé, phylla d' eraze cheei, ptorthoio te légei.	
Témos ar' hylotomein memnémenos hórion ergon.	420
Holmon men tripodén tamnein, hyperon de tripéchyn[,]	
Axona th' heptapodén : mala gar ny toi armenon houtó,	
Ei de ken oktapodén apo kai sphyrán ke tamoio,	
Trispithamon d' hapsin tamnein dekadóro hamaxé,	
Poll' epi kampyla kala : pherein de gyén, hot' an heurés,	425
Eis oikon, kat' oros dizémenos, é kat' arouran,	
Prinonon : hos gar bousin aroun ochyrótatos estin :	
Eut' a[n] ²⁵ Athénaiés dmóos en elymati péxas	

²² Sem espaço entre as palavras na fonte.

²³ Na fonte, *hes*.

²⁴ Falta o diacrítico na fonte.

²⁵ Na fonte, *an'*, um erro. Deve-se observar que em Boccardo e Ramus, 1544, p. 32, nesse mesmo verso, a partícula ἄν aparece impressa com o espírito e o acento grave sobre o v. Semelhante deslocamento dos diacríticos (em relação ao que se imprime hoje) pode ser verificado em outras palavras na mesma edição (e.g. ἀνδρός). Na edição de 1564 da Biblioteca Nacional, nota-se inclusive que o espírito e o acento

Gomphoisin pelasas prosaréretai histoboéi	
Doia de thesthai arotra ponésamenos kata oikon,	430
Autogyon kai pékton : epei poly lóion houtó.	
Ei ch' heteron g' axais, heteron g' epi bousi baloio.	
Daphnés d' é pteleés akiótatoi istoboées.	
Dryos elyma, prinou de gyén, boe d' ennaetéro	
Arsene kektésthai (tón gar sthenos ouk alapad[n]on) ²⁶	435
Hébés metron echonte : tó ergazesthai aristó.	
Ouk an tó g' erisantes en aulaki kammem arotron	
Axeian, to de ergon etósion authi lipoien.	
Tois d' [hama] [tessarakontaetés] ²⁷ aizéos hepoito,	
Arton deipnésas tetratryphon oktablómon,	440
Hos k' ergou meletón itheian aulak' elaunoi,	
Méketi paptainón meth' homélikas, all' epi ergó	
Thymon echón : tou d' outi neóteros allos ameinón	
Spermata dassasthai, kai episporién aleasthai.	
Kouroteros gar anér meth' homélikas eptoiétai.	445
Phrazesthai d' eut' an phónén geranou epakousés	
Hypsothen ek nepheón eniausia kekléguiés,	
Hé t' aratoio te séma pherei, kai cheimatos hórén	
Deiknyei ombrérou : kradién d' edak' andros abouteó.	
Dé tote chortazein helikas boas endon eontas.	450
Rhéidion gar epos eipein, boe dos kai hamaxan :	
Rhéidion d' apanénasthai, para d' erga boessin.	
Phési d' anér phrenas aphneios péxasthai hamaxan,	
Népios : oude tog' oid' hekaton de te dourath' hamaxés.	
Tón prosthen meletén echemen, oikéia thesthai[.]	455
Eut' an de prótist' arotos thnétoisi phaneié,	
Dé tot' ephorméthénai, homós dmóes te kai autos,	
Auén kai dierén aroón, arotoio kath' hórén,	
Prói mala speudón, hina toi pléthósin arourai.	
Eiari polein : thereos de neómené ou s' apatései [:]	460
Neion de speirein eti kouphizousan arouran.	
Neios alexiaré, paidón eukéléteira.	

de ãv aparecem tão colados e de tal maneira próximos da segunda haste de v, que facilmente poderiam ser tomados por um apóstrofo. Se Pereira utilizou uma edição com essas características, pode estar aí a origem do equívoco.

²⁶ Na fonte, *alapadion*, um erro. Curiosamente, no ms. Harley MS 6323, f. 54r, o aparece como correção (escrito sobre outra letra), e em Lanzi, 1808, há um erro tipográfico exatamente nesse ponto: a segunda haste do v não está impressa, dando a impressão de que se trata de um ι.

²⁷ Na fonte, *hamma tessarakonta etés*.

Euchesthai de Dii chthoniό, Déméteri th' hagné, Ektelea brithein Déméteros hieron aktén Archomenos ta prót' arotou, [hot an] ²⁸ akron echetlés	465
Cheiri labón horpéka boón epi nóton hikéai Endryon helkontón mesabón : ho de tythos opisthen Dmóos echón makelén ponon ornithessi titheié, Spermata kakkryptón : euthémosyné gar aristé Thnétois anthrópois : kakothémosyné gar kakisté[.]	470
[H]óde ken hadrosyné stachyés neuoien eraze, Ei telos autos opisthen Olympios esthlon opazoi. Ek d' aggeón elaseias arachnia kai se eolpa Géthésein, biotoio ereumenon endon eontos. Euochtheón d' hixesai polion ear : oude pros allous ²⁹	475
Augaseai seo d' allos anér kechrémenos estai. Ei de ken éelioio tropais aroés chthona dian, [H]émenos améseis, oligon peri cheiros eergón, Antia desmeuón kekonimenes, ou mala chairón Oiseis d' en phormó : pauroi de se théésontai.	480
Allote d' alloios Zénos noos Aigiochoio : Argaleos d' andressi kata thnétoisi noésai[.] Ei de ken ops' aroseis, tode ken toi pharmakon eié [:] Émos kokkyx kokkyzei dryos en petaloisi	485
To próton, terpei te brotous ep' apeirona gaian, Témos Zeus hyoi tritó émati, méd' apológoi, Mét' ar' hyperballón boos hopl[é]n, mét' apoleipón : Houtó k' opsarotés pr[ó]tératé isopharizei. En thymó d' eu panta phyllaseo : méde se l[é]thoi Mét' ear ginomenon polion méth' hóríos [o]mbros.	490
..... (...) Meis gar chalepótatos houtos	555
Cheimerios, chalepos probatois, chalepos d' anthr[ó]pois[.] Témos th' hémisy bous', epi d' aneri kai pleon eié Armaliés [:] makrai gar epirrhotoi euphronai eisi. Tauta phyllassomenos, tetelesmenon eis eniauton Isousthai nyktas te kai émata, eisoken authis	560
Gé pantón métér karpon symmikton ekeiné. Eut' an d' hexékonta ³⁰ meta tropas éelioio, Cheimeri['] ektelesé Zeus émata, dé rha tot' astér Arktouros prolipón hieron rhoon Ókeanoio,	

²⁸ Na fonte, *ho tan*. Na edição de Basel, p. 34, aparece ὅταν (como uma só palavra).

²⁹ Foi eliminada a pontuação (:) presente na fonte no final da linha.

³⁰ Foi retirada vírgula depois de *hexékonta*.

Próton pamphainón epitelletai akroknephaios.	565
Tónde met' orthrogoé Pandionis órto chelidón	
Es phaos anthrópois, earos neon istamenoio.	
Tén [phthamenos oinas] ³¹ peritamnemen : h[ó]s gar ameionon	
All' opot' an pher[e]oikos apo chthonos an phyta bainé,	
Pléiadas pheugón, tote dé skaphos ouketi oineón.	570
All' harpas te charasemenai, kai dmóas egeirein,	
Pheugein de skierous thókous, kai ep' éo koiton,	
Hóré en amétou, hote t' éelios chroa karphe.	
Témoutos speudein, kai oikade karpon ageirein,	
Orthrou anistamenos, hina toi bios arkios eié.	575
Éós gar t' ergoio tritén apomeiretai aisan.	
Éós toi propherei meu hodou, propherei de kai ergou.	
Éós éte phaneisa poleas epebése keleuthou	
Anthrópous, polloisi d' epi zyga bousi tithésin.	
Émos de skolymos t' anthei kai écheta tettix	580
Dendreó epezomenos ligyrén katacheuet' aoidén	
Pyknon hypo pterygón, thereos kamatódeos hóré,	
Témos piotatai t' aiges, kai oinos aristos :	
Machlotatai de gynaikes, aphaurotatoi de te andres	
Eisin, epei kephalén kai gounata Seirios azei,	585
Aualeos de te chrós hypo kaumatos. alla tot' édé	
Eié petraíe te skié, kai byblinos oinos,	
Maza t' amolgaié, gala t' aigón sbennymenaón,	
Kai boos hylophagoio kreas mépó tetokuiés,	
Prótagonón t' eriphón. eti d' aithopa pinemen oinon,	590
En skié [h]ezomenon, kekorémenon [é]tor edódés,	
Antion akraeos [Z]ephyrou trepsanta prosópon,	
Krénés t' aenaou kai aporrhytou, hé t' atholótos	
Tris d' hydatos procheein, to de tetraton hiemen oinou.	
Dmósi d' epotrynein Déméteros hieron aktén	595
Dinemen, eut' an próta phané sthenos Óriónos,	
Chóro en euai kai eutrochaló en alóe.	
Metró d' eu komisasthai en aggesin. autar epén dé	
Panta bion katathéai eparmenon endothen oikou,	
[Théta t'] ³² aoikon poieisthai, kai ateknon erithon	600
Dizesthai kelomai, chalepé d' hypoportis erithos,	
Kai kyná karch[a]rodonta komein : mé pheideo sitou.	
Mé pote s' hémerokoitos anér apo chrémath' helétai.	
Chorton d' eskomisai, kai syrpheton, ophra toi eié	

³¹ Na fonte, *phthamenoisoinas*.

³² *Théat'* na fonte.

Bousi kai hémionoisin epéetanon. autar epeita Dmóas anapsyxai phila gownata, kai boe lysai. Eut' an [d'] Órión kai Seirios es meson elthé Ouranon, Arktouron d' esidé rhododaktylos Éós, Ó [P]ersé, tote pantas apodrepe oikade botrys. Deixai d' éelió deka t' émata kai deka nyktas.	605
Pente de syskiasai, hektó d' eis agge' aphyssai Dora Diónysou polygétheos. Autar epén dé Pléiades th' Hyades te, to te sthenos Óriónos Dynósin, tot' epeit' arotou memnémenos einai Hóraiou : pleión de kata chthonos armenos eíe.	610
.....	
Endekaté te, duódekaté te, amphó ge men esthlai. Hé men ois peikein, hé d' euphrona karpon amasthai.	772
.....	
Menos d' [h]istamenou triskaidekatén aleasthai Spermatos arxasthai : phyta d' enthrepsasthai aristé. Hekté d' hé messé mal' asymphoros esti phytoisin.	778
.....	
(...) eriphous tamnein kai [póea] ³³ méléon, Sékon t' amphibalein poimnéion, épion émar.	784
.....	
Messé d' hebdomaté Déméteros hieron aktén Eu mal' opipteuonta eutrochaló en alóé B[a]llein : hylotomon te tamein thalaméia doura, Néia le xyla polla, ta t' armena néusi pelontai.	803
.....	
Esthlé men gar t' éde phyteuemen (...)	810

[Transliteração para o alfabeto grego]

Πληιάδων Ἀτλαγενέων ἐπιτελλομενάων, ἄρχεσθαι ἀμῆτου ἀρότιοιο δὲ, δυσσομενάων. ³⁴	381
--	-----

³³ Na fonte, *próea*.

³⁴ A grafia δυσσομενάων (com duplo sigma, em vez de δυσσομενάων) é registrada por Paley, 1883 (que a encontra nos 14 manuscritos por ele colacionados, todos códices preservados em bibliotecas inglesas), e Colonna, 1959 (que dá a entender ser essa lição comum a E e H), e aparece no texto grego em Boccardo e Ramus, 1544, p. 28, e Lanzi, 1808, além de se poder verificar no ms. Arundel MS 522, f. 16r (<http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Arundel_MS_522>, último acesso em 11/ 08/ 2014). Ignorada nos aparatos críticos de Rzach, 1913,

αἰ δὴ τοι νύκτας τε καὶ ἡμέματα τεσσαράκοντα
 κεκρύφεται· αὐτίς δὲ περιπλομένου ἑνιαυτοῦ
 φαίνονται, τὰ πρῶτα χαρασσομένοιο σιδήρου. 385
 οὗτός τοι πεδίων πέλεται νόμος, οἳ τε θαλάσσης
 ἐγγύθι ναιετάωσ', οἳ τ' ἄγχεα βησσήεντα
 πόντου κυμαίνοντος ἀπόπροθι πίονα χῶρον
 ναίωσιν, γυμνὸν σπείρειν, γυμνὸν δὲ βοωτεῖν³⁵
 γυμνὸν δ' ἀμάειν, εἴ χ' ὠρία πάντ' ἐθέλησθα 390
 ἔργα κομίζεσθαι Δημήτερος· ὥς τοι ἕκαστα
 ὠρί' ἀέξεται, μὴ πως τὰ μεταξὺ³⁶ χατίζων
 πτώσσης ἀλλοτρίους οἴκους, καὶ μηδὲν ἀνύσσης.
 ὥς καὶ νῦν ἐπ' ἔμ' ἦλθες. ἐγὼ δέ τοι οὐκ ἐπιδώσω,
 οὐδ' ἐπιμετροῦσ'· ἐργάζεο, νήπιε Πέρση, 395
 ἔργα, τάτ'³⁷ ἀνθρώποισι θεοὶ διετεκμήραντο·
 μὴ ποτε σὺν παίδεσσι γυναικί τε θυμὸν ἀχεύων,
 ζητεύης βίον κατα γείτονας, οἳ δ' ἀμελῶσιν.
 δις μὲν γὰρ καὶ τρις τάχα τεύξεαι· ἦν δ' ἔτι λυπῆς,
 χρῆμα μὲν οὐ πρήξεις, σὺ δ' ἐτώσια πόλλ' ἀγορεύσεις. 400
 ἀχρεῖος δ' ἔσται ἐπέων νομός. ἀλλὰ σ' ἄνωγα
 φράζεσθαι χρεῖων τε λύσιν, λιμοῦ τ' ἀλεωρῆν.
 οἶκον μὲν πρῶτιστα, γυναικὰ τε, βουῖν τ' ἀροτῆρα,
 κτητῆν οὐ γαμετῆν ἧτις καὶ βουσίην ἔποιτο.
 χρήματα δ' εἰν οἴκῳ πάντ' ἄρμενα ποιήσασθαι· 405
 μὴ σὺ μὲν αἰτῆς ἄλλον, ὃ δ' ἀρνῆται, σὺ δὲ τητᾶ,
 ἢ δ' ὠρη παραμείβηται, μινύθη δέ τοι ἔργον.
 μηδ' ἀναβάλλεσθαι ἕς τ' αὐριον, ἕς τ' ἔννηφιν.³⁸

Wilamowitz, 1928, West, 1978, e Solmsen, 1990, e por *LSJ* p. 463 s.v. δῦω, é uma grafia hoje obsoleta, talvez devida à necessidade, que teria sido sentida por alguns escribas, de marcar como longa a primeira sílaba desse participio, já que a quantidade do υ varia bastante nas diversas formas do verbo em questão. Brunck, 1784, p. 329, comenta: *Perperam vulgo σ geminatur*.

³⁵ ναίωσιν, neste verso, e, mais acima (387), ναιετάωσ', ocorrem no ms. C.

³⁶ μεταξὺ é a forma que se encontra nos mss. CDEH e também nos escólios. A forma preferida por West, 1978, Solmsen, 1990, e os outros editores mais recentes, μέταξε, aparece na tradição indireta (ver acima meus comentários introdutórios). Pereira coincide com Boccardo e Ramus, 1544, p. 28, e Lanzi, 1808.

³⁷ A prática usual dos editores de hoje é grafar τὰ τ'. Das edições consultadas, apenas as de Boccardo e Ramus, 1544, p. 28, Goettling, 1843, e Paley, 1883, escrevem as duas palavras juntas, τάτ'.

³⁸ A variante adotada por Pereira aqui, τ' ἔννηφιν (mss. EH), em vez de τε ἔννηφι (ms. C), gera um verso espondeíaco. Também é a lição de Boccardo e Ramus, 1544, p. 30.

οὐ γὰρ ἐτωσιοεργὸς ἀνὴρ πίμπλησι καλιήν.
 οὐδ' ἀναβαλλόμενος· μελέτη δέ τοι ἔργον ὀφέλλει. 410
 αἰεὶ δ' ἀμβολιεργὸς ἀνὴρ ἄτησι παλαίει.
 ἦμος δὴ λήγει μένος ὀξέος ἠελίοιο
 καύματος ἰδαλίμου, μετοπωρινὸν ὀμβρῆσαντος
 Ζηνὸς ἐρισθενέος, μετὰ δὲ τρέπεται βρότεος χρώς
 πολλὸν ἐλαφρότερος· (δὴ γὰρ τότε Σείριος ἀστήρ 415
 βαῖον ὑπὲρ κεφαλῆς κηριτρεφῶν ἀνθρώπων
 ἔρχεται ἡμάτιος, πλεῖον δὲ τε νυκτὸς ἐπαυρεῖ.)
 ἦμος ἀδηκτοτάτη πέλεται τμηθεῖσα σιδήρω
 ὕλη, φύλλα δ' ἔραζε χέει, πτόρθοιό τε λήγει·
 τῆμος ἄρ' ὕλοτομῆν μεμνημένος ὄριον ἔργον. 420
 ὄλμον μὲν τριπόδην τάμνειν, ὕπερον δὲ τρίπηχυν,
 ἄξονα δ' ἐπταπόδην· μάλα γὰρ νύ τοι ἄρμενον οὕτω,
 εἰ δὲ κεν ὀκταπόδην ἀπὸ καὶ σφύραν κε τάμοιο,
 τρισπίθαμον δ' ἄψιν τάμνειν δεκαδώρῳ ἀμάξῃ,
 πόλλ' ἔπι καμπύλα³⁹ κᾶλα· φέρειν δὲ γύην, ὅτ' ἂν εὕρης, 425
 εἰς οἶκον, κατ' ὄρος διζήμενος, ἢ κατ' ἄρουραν,
 πρίνινον· ὅς γὰρ βουσὶν ἀροῦν ὀχυρώτατός ἐστιν·
 εὐτ' ἂν Ἀθηναίης δμῶος ἐν ἐλύματι πῆξας
 γόμφοισιν πελάσας προσαρήρεται ἰστοβοῆϊ.
 δοιὰ δὲ θέσθαι ἄροτρα πονησάμενος κατὰ οἶκον, 430
 αὐτόγυον καὶ πηκτόν· ἐπεὶ πολὺ λῶιον οὕτω.
 εἰ χ' ἕτερον γ' ἄξαις, ἕτερόν γ' ἐπὶ βουσὶ βάλοιο.
 δάφνης δ' ἢ πτελέης ἀκιώτατοι ἰστοβοῆης.
 δρυὸς ἔλυμα, πρίνου δὲ γύην, βόε δ' ἐνναετήρῳ
 ἄρσενε κεκτηῖσθαι (τῶν γὰρ σθένος οὐκ ἀλαπαδνόν) 435
 ἥβης μέτρον ἔχοντε· τῷ ἐργάζεσθαι ἀρίστω.
 οὐκ ἂν τῷ γ' ἐρίσαντες ἐν αὐλακὶ καμμέν⁴⁰ ἄροτρον
 ἄξειαν, τὸ δὲ ἔργον ἐτώσιον αὐθι λίποιν.
 τοῖς δ' ἅμα τεσσαρακονταετῆς αἰζήσῃς ἔποιτο,

³⁹ West, 1978 (ver comentário ad loc.), e Solmsen, 1990, veem aqui uma só palavra, ἐπικαμπύλα (“curvados”). Para a lição adotada por Pereira, cf. Boccardo e Ramus, 1544, p. 32, Lanzi, 1808, Goettling, 1843, e Paley, 1883.

⁴⁰ Todas as edições críticas recentes consultadas escrevem καμ μὲν, o que corresponde à praxe de hoje em casos como este. O mesmo ocorre com as edições do séc. XIX que utilizamos, exceto Lanzi, 1808, que traz καμμέν. O ms. Harley MS 6323, que normalmente separa palavras, traz essas duas juntas (f. 54r), assim como a edição de Basel (p. 32). Como se trata aqui de uma assimilação da última consoante de κατὰ pela consoante inicial da partícula μὲν, compreende-se o porquê dessa antiga prática de representar assim a junção dos dois itens, por assim dizer, em uma só cadeia fônica.

ἄρτον δειπνήσας τετράτρυφον ὀκτάβλωμον, 440
 ὅς κ' ἔργου μελετῶν ἰθειῖαν αὐλακ' ἐλαύνοι,
 μηκέτι παπταίνων μεθ' ὀμήλικας, ἀλλ' ἐπὶ ἔργῳ
 θυμὸν ἔχων· τοῦ δ' οὐτι⁴¹ νεώτερος ἄλλος ἀμείνων
 σπέρματα δάσσασθαι, καὶ ἐπισπορίην ἀλέασθαι.
 κουρότερος γὰρ ἀνὴρ μεθ' ὀμήλικας ἐπτοίηται. 445
 φράζεσθαι δ' εὐτ' ἂν φωνὴν γεράνου⁴² ἔπακούσης
 ὑψόθεν ἐκ νεφέων ἐνιαύσια κεκληγυῖης,
 ἢ τ' ἀρότοιο τε σῆμα φέρει, καὶ χεῖματος ὥρην
 δεικνύει ὀμβροροῦ· κραδίην δ' ἔδακ' ἀνδρὸς ἀβούτεω.
 δὴ τότε χορτάζειν ἔλικας βόας ἔνδον ἔοντας. 450
 ῥήϊδιον γὰρ ἔπος εἶπεῖν, βόε δὸς καὶ ἄμαξαν·
 ῥήϊδιον δ' ἀπανήνασθαι, πάρα δ' ἔργα βόεσσιν.
 φησὶ δ' ἀνὴρ φρένας ἀφνειὸς πήξασθαι ἄμαξαν,
 νήπιος· οὐδὲ τόγ' οἶδ' ἑκατὸν δέ τε δούραθ' ἀμάξης.
 τῶν πρόσθεν μελέτην ἐχέμεν, οἰκῆια θέσθαι. 455
 εὐτ' ἂν δὲ πρῶτιστ' ἄροτος θνητοῖσι φανείη,
 δὴ τότε ἔφορμηθῆναι, ὁμῶς δμῶές τε καὶ αὐτός,
 αὐτὴν καὶ διερὴν ἀρώων, ἀρότοιο καθ' ὥρην,
 πρῶτ' μάλα σπεύδων, ἵνα τοι πλήθωσιν ἄρουραι.
 εἶαρι πολεῖν· θέρεος δὲ νεωμένη οὐ σ' ἀπατήσει· 460
 νειὸν δὲ σπεύρειν ἔτι κουφίζουσαν ἄρουραν.
 νειὸς ἀλεξιάρη, παίδων εὐκκλητήερα.
 εὐχέσθαι δὲ Διὶ χθονίῳ, Δημήτερί θ' ἀγνῆ,
 ἐκτελέα βρίθειν Δημήτερος ἱερὸν ἀκτῆν
 ἀρχόμενος τὰ πρῶτ' ἀρότου, ὅτ' ἂν ἄκρον ἐχέτης 465
 χεῖρι λαβῶν ὄρηκα βοῶν ἐπὶ νῶτον ἵκηαι
 ἔνδρον ἐλκόντων μεσάβων· ὁ δὲ τυτθὸς ὀπισθεν
 δμῶς ἔχων μακέλην πόνον ὀρνίθεσσι τιθείη,
 σπέρματα κακκρύπτων·⁴³ εὐθημοσύνη γὰρ ἀρίστη
 θνητοῖς ἀνθρώποις· κακοθημοσύνη δὲ κακίστη. 470

⁴¹ οὐτι, sem espaço, é a convenção nas edições do séc. XIX utilizadas neste trabalho.

⁴² A ordem φωνὴν γεράνου não se encontra registrada no aparato crítico das edições de West, 1978, e Solmsen, 1990, mas está atestada em diversas outras fontes (ver acima os comentários introdutórios deste artigo).

⁴³ σπέρματα κακκρύπτων: lição que não é registrada em nenhuma das edições críticas recentes consultadas, é identificada por Lanzi, 1808, p. 289, como lição “da vulgata”. Paley, 1883, encontra-a em um manuscrito e na edição Aldina (1495). Goettling, 1843, ad loc., comenta que são [p]auci, neque ii bonae notae os manuscritos que trazem essa variante. Pode-se vê-la em Boccardo e Ramus, 1544, p. 34, e no f. 55v do ms. Harley MS 6323. Já o ms. Arundel MS 522, f. 20r, traz σπέρμα κατακρύπτων, a lição hoje dominante.

ᾧδέ κεν ἄδροσύνῃ στάχυες νεύοιεν ἔραζε,
 εἰ τέλος αὐτὸς ὄπισθεν Ἰολύμπιος ἐσθλὸν ὀπάζοι.
 ἐκ δ' ἀγγέων ἐλάσειας ἀράχνια καί σε ἔολπα
 γηθήσειν, βιότοιο ἐρέυμενον ἔνδον ἔοντος. 475
 εὐοχθέων δ' ἴξειαι πολὺν ἔαρ· οὐδὲ πρὸς ἄλλους
 ἀγᾶσαι σέο δ' ἄλλος ἀνήρ κεκηρημένος ἔσται.
 εἰ δέ κεν ἠελίοιο τροπαῖς ἀρόης χθόνα διαν,
 ἦμενος ἀμήσεις, ὀλίγον περὶ χειρὸς ἔέργων,
 ἀντία δεσμεύων κεκονιμένος, οὐ μάλα χαίρων,
 οἴσεις δ' ἐν φορμῶ· παῦροι δέ σε θηήσονται. 480
 ἄλλοτε δ' ἄλλοιὸς Ζηνὸς νόος Αἰγιόχοιο·
 ἀργαλέος δ' ἀνδρεσσι κατὰ θνητοῖσι⁴⁴ νοῆσαι.
 εἰ δέ κεν ὄψ' ἀρόσεις, τόδε κέν τοι φάρμακον εἶη·
 ἦμος κόκκυξ κοκκύζει δρυὸς ἐν πετάλοισι
 τὸ πρῶτον, τέρπει δὲ βροτούς ἐπ' ἀπειρόνα γαῖαν, 485
 τῆμος Ζεὺς ὕιο τρίτω ἦματι, μηδ' ἀπολήγοι,
 μήτ' ἄρ' ὑπερβάλλων βοὸς ὀπλήν, μήτ' ἀπολείπων·
 οὕτω κ' ὄψαρότης πρωτερότη ἰσοφαρίζει.⁴⁵
 ἐν θυμῶ δ' εὖ πάντα φυλάσσει· μηδέ σε λήθοι
 μήτ' ἔαρ γινόμενον πολὺν μήθ' ὤριος ὄμβρος. 490

 (...) μεις γὰρ χαλεπώτατος οὗτος 555
 χειμέριος, χαλεπὸς προβάτοισι, χαλεπὸς δ' ἀνθρώποισι.
 τῆμος θ' ἦμισυ⁴⁶ βούσ', ἐπὶ δ' ἀνέρι τὸ πλέον εἶη
 ἀρμαλιῆς· μακραι γὰρ ἐπίρροθοι εὐφρόναι εἰσί.
 ταῦτα φυλασσόμενος, τετελεσμένον εἰς ἐνιαυτὸν
 ἰσοῦσθαι νύκτας τε καὶ ἡμέρας, εἰσόσκεν αὐθις 560

⁴⁴ κατὰ θνητοῖσι (em vez de καταθνητοῖσι) é lição registrada como da vulgata por Goettling, 1843, ad loc., e é o que imprimem Boccardo e Ramus, 1544, p. 36, Lanzi, 1808, e Paley, 1883. Pode-se verificar a variante no ms. Arundel MS 522, f. 20v. Teríamos de ver aí o verbo κατανοέω em tmesis.

⁴⁵ Embora não seja sequer mencionado pelas edições críticas recentes, o indicativo ἰσοφαρίζει (em vez do optativo ἰσοφαρίζοι) aparece em diversos manuscritos, incluindo Harley MS 6323, f. 56r, e é a lição impressa em Boccardo e Ramus, 1544, p. 36. De fato, não se espera ἄν, ou seu equivalente homérico κέ(ν), com presente do indicativo, mas certos escribas medievais ou editores renascentistas parecem não saber disso. Brunk, 1784, p. 331: *Optativum requirit recti scribendi ratio. (...) in impressis, [verbum est modi] indicativi.* A tradução de Pereira, “[p]oderá (...) assimilar-se”, cabe para a construção com optativo.

⁴⁶ θ' ἦμισυ: lição que, embora não apareça no texto ou no aparato crítico da edição do século XIX e XX consultadas nem nos mss. Harley MS 6323 e Arundel MS 522, é a variante impressa em Boccardo e Ramus, 1544, p. 40.

Γῆ πάντων μήτηρ καρπὸν σύμμικτον ἐνείκη.
 εὖτ' ἂν δ' ἐξήκοντα μετὰ τροπὰς ἠελίοιο,
 χειμέρι' ἐκτελέσῃ Ζεὺς ἤματα, δὴ ῥα τότ' ἀστήρ
 Ἄρκτοῦρος προλιπὼν ἱερὸν ῥόον Ὠκεανοῖο,
 πρῶτον παμφαίνων ἐπιτέλλεται ἀκροκνέφαιος. 565
 τόνδε μέτ' ὀρθρογὴ Πανδιονίς ὠρτο χελιδῶν
 ἐς φάος ἀνθρώποις, ἕαρος νέον ἰσταμένοιο.
 τὴν φθάμενος οἶνας περιταμνέμεν· ὡς γὰρ ἄμεινον.
 ἀλλ' ὀπότ' ἂν φερέοικος ἀπὸ χθονὸς ἂν⁴⁷ φυτὰ βαιῖνη,
 Πληιάδας φεύγων, τότε δὴ σκάφος οὐκέτι οἰνέων. 570
 ἀλλ' ἄρπας τε χαρασσέμεναι, καὶ δμῶας ἐγείρειν,
 φεύγειν δὲ σκιερούς θώκους, καὶ ἐπ' ἧῶ κοῖτον,
 ὠρη ἐν ἀμήτου, ὅτε τ' ἠέλιος χρῶα κάρφη.
 τημοῦτος σπεύδειν, καὶ οἴκαδε καρπὸν ἀγείρειν,
 ὀρθρου ἀνιστάμενος, ἵνα τοι βίος ἄρκιος εἴη. 575
 ἧὼς γὰρ τ' ἔργοιο τρίτην ἀπομείρεται αἴσαν.
 ἧὼς τοι προφέρει μὲν ὁδοῦ, προφέρει δὲ καὶ ἔργου.
 ἧὼς ἦτε φανείσα πολέας ἐπέβησε κελεύθου
 ἀνθρώπους, πολλοῖσιν δ' ἐπὶ ζυγὰ βουσί τίθησιν.
 ἦμος δὲ σκόλυμός τ' ἀνθεῖ καὶ ἠχέτα τέττιξ 580
 δενδρέω ἐφεζόμενος λιγυρὴν καταχευέτ' αἰοιδὴν
 πυκνὸν ὑπὸ πτερύγων, θέρεος καματώδεος ὠρη,
 τῆμος πῖοταταί τ' αἶγες, καὶ οἶνος ἄριστος·
 μαχλόταται δὲ γυναῖκες, ἀφανρότατοι δὲ τε ἄνδρες
 εἰσίν, ἐπεὶ κεφαλὴν καὶ γούνατα Σείριος ἄξει, 585
 ἀυαλέος δὲ τε χρῶς ὑπὸ καύματος. ἀλλὰ τότ' ἦδη
 εἶη πετραίη τε σκιῆ, καὶ βύβλιος οἶνος,
 μᾶζα τ' ἀμολγαίη, γάλα τ' αἰγῶν σβεννυμενάων,
 καὶ βοδὸς ὑλοφάγιο κρέας μήπω τετοκυῖης
 πρωτογόνων τ' ἐρίφων. ἔτι⁴⁸ δ' αἶθοπα πινέμεν οἶνον,
 ἐν σκιῇ ἐζόμενον, κεκορημένον ἦτορ ἐδαδῆς,
 ἀντίον ἀκραέος Ζεφύρου τρέψαντα πρόσωπον,
 κρήνης τ' ἀεναίου καὶ ἀπορρύτου, ἦ τ' ἀθόλωτος
 τρίς δ' ὕδατος προχέειν, τὸ δὲ τέτρατον ἰέμεν οἶνου. 595
 δμῶσιν δ' ἐποτρύνειν Δημήτερος ἱερὸν ἀκτὴν
 δινέμεν, εὖτ' ἂν πρῶτα φανῆ σθένος Ὠρίωνος,
 χῶρφ ἐν εὐαεῖ καὶ ἐυτροχάλω ἐν ἀλωῇ.

⁴⁷ ἂν: ignorada no aparato crítico das edições recentes, essa lição é atribuída a vários manuscritos por Paley, 1883. É a variante adotada em Boccardo e Ramus, 1544, p. 42, e no ms. Arundel MS 522, f. 24v.

⁴⁸ ἔτι (em vez de ἐπὶ): completamente ignorada nas edições críticas recentes e do séc. XIX, a lição aparece em Boccardo e Ramus, 1544, p. 44.

μέτρῳ δ' εὖ κομίσασθαι ἐν ἄγγεσιν. αὐτὰρ ἐπὴν δὴ πάντα βίον κατάθῃαι ἐπάρμενον ἔνδοθεν οἴκου, θητὰ τ' ἄοικον ποιεῖσθαι, καὶ ἄτεκνον ἔριθον	600
δίξῃσθαι κέλομαι, χαλεπὴ δ' ὑπόπορτις ἔριθος, καὶ κύνα καρχαρόδοντα κομεῖν· μὴ φείδῃο σίτου. μὴ ποτὲ σ' ἡμερόκοιτος ἀνὴρ ἀπὸ χρήμαθ' ἔληται. χόρτον δ' ἔσκομίσει, καὶ συρφετόν, ὄφρα τοι εἴη	605
βουσί καὶ ἡμίονοισιν ἐπηγτανόν. αὐτὰρ ἔπειτα δμῶας ἀναψῦσαι φίλα γούνατα, καὶ βόε λῦσαι. εὐτ' ἂν δ' Ὠρίων καὶ Σείριος ἐς μέσον ἔλθῃ οὐρανόν, Ἄρκτουρον δ' ἐσίδῃ ῥοδοδάκτυλος Ἥως, ὦ Πέρση, τότε πάντας ἀπόδρεπε οἴκαδε βότρυς. δεῖξαι δ' ἠελίῳ δέκα τ' ἡμάτα καὶ δέκα νύκτας.	610
πέντε δὲ συσκιάσαι, ἔκτω δ' εἰς ἄγγε' ἀφύσσαι δῶρα Διωνύσου πολυγηθέος. αὐτὰρ ἐπὴν δὴ Πληιάδες θ' Ἰάδες τε, τό τε σθένος Ὠρίωνος δύνασιν, τότ' ἔπειτ' ἀρότου μεμνημένος εἶναι ᾠραίου· πλειῶν δὲ κατὰ χθονὸς ἄρμενος εἴη.	615
.....	
ἐνδεκάτη τε, δυωδεκάτη τ', ἄμφω γε μὲν ἐσθλαί. ἢ μὲν οἷς πείκειν, ἢ δ' εὐφρονα καρπὸν ἀμᾶσθαι.	772
.....	
Μηνὸς δ' ἰσταμένου τρισκαιδεκάτην ἀλέασθαι σπέρματος ἄρξασθαι· φυτὰ δ' ἐνθρέψασθαι ἀρίστη. ἔκτη δ' ἢ μέσση μάλ' ἀσύμφορός ἐστι φυτοῖσιν.	778
.....	
(...) ἐρίφους τάμνειν καὶ πῶεα μῆλων σηκόν τ' ἀμφιβαλεῖν ποιμνήιον, ἥπιον ἤμαρ.	784
.....	
Μέσση δ' ἐβδομάτη Δημήτερος ἱερὸν ἀκτὴν εὖ μάλ' ὀπιπτεύοντα ἐντροχάλῳ ἐν ἀλωῇ βάλλειν· ὑλοτόμον τε ταμεῖν θαλαμῆια δούρα, νηία τε ξύλα πολλά, τὰ τ' ἄρμενα νηυσὶ πέλονται.	803
.....	
ἐσθλή μὲν γὰρ τ' ἠδὲ φυτευέμεν (...) ⁴⁹	810

[Tradução, p. 6, 8, 10, 12 e 14 na fonte]

Assim que as Pleiades, de Atlante filhas[,] 381

⁴⁹ A seleção de Pereira é aqui muito infeliz, pois omite o sujeito πρωτίστη δ' εἰνὰς (verso anterior).

Nascerem, á colheita dá principio,
E lavra, logo que ellas se puzerem.
Quarenta dias e quarenta noites
Esta constellação está occulta,
Mas revolvido o anno, reaparece,
Quando se estão as foices afiando. 385
Tal é a lei dos campos para aquelles,
Que perto do agitado mar habitão
E p'ra os que vivem nos selvosos valles.
Despido lavra e assim semeia e colhe,
Se a tempo quer ter os dons de Ceres, 390
E para não andares mendigando,
Com inutil trabalho muitas vezes.
Assim vieste agora ter comigo :
Mas não te dou mais nada, nem te empresto.
Ó insensato Perses, ao trabalho, 395
Que os deuses para os homens destinárão,
Applica-te : não faças com que tenhas
De ir afflicto buscar á vizinhança
A subsistencia da mulher e filhos,
Sujeitando-te ainda á negativa.
Duas vezes ou tres terás soccorro,
Pode ser ; se a pedir continuares,
Nada conseguirás ; será inutil 400
Tudo quanto disseres. Recommendo-te,
As dívidas pagar, fugir da fome.
Tú deves possuir, antes de tudo,
Casa, mulher e um boi para lavrares ;
Obtem uma mulher, solteira ainda,
Que tracte de teo gado e tenha em ordem
As cousas de tua casa ; não succeda, 405
Haveres de pedir soccorro alheio,
Sujeitando-te a seres repellido.
Repara tu, que não decorra o tempo,
E o fructo do trabalho diminua.
Para amanha e p'ra depois não deixes
O que tens de fazer. O preguiçoso
O celleiro não enche. A diligencia
Avultará o fructo do trabalho : 410
Pelo contrario, o homem negligente
Luctando sempre está com prejuizos.
Quando o calor solar, que desafia
O transpirar, a decrescer começa,
E o omnipotente Jupiter no outomno
Chover, e bem mais presto andar o homem

(Porque, nessa estação, o astro Sirio
Espaço breve está, durante o dia,
Sobre nossas cabeças ; é de noite
Que por mais longo tempo se nos mostra) ;
Quando a madeira menos se carcome,
Depois de derribada p'lo machado ;
Quando das árvores as folhas caem,
E não se desenvolvem mais os ramos ;
Então é tempo de cortar madeiras. 415

Fabricarás um gral, cujo diametro
Tenha tres pés e cuja mão tres covados :
Um eixo corta, palmos tendo septe,
Que é muito apropriado comprimento :
Se tiver mais, separa d'elle um masso. 420

Prepara numerosas peças curvas
E pinas de tres palmos para rodas
De carros de dez palmos de comprido.
Procura na montanha ou na planicie
Um apo de azinheiro ; e se o encontrares,
Transporta-o, sem detença, para casa.
É madeira mui rija para o arado.
Ao apo o artifice com pregos junte
O dental e o temão. Porêm tu debes 425

Ter dous arados ; um, que o apo tenha
E o temão d'uma peça unicamente ;
Outro, em que as duas partes se distingão.
Em teres dous arados ha proveito.
Se um d'elles quebra, junte os bois ao outro.
O temão de loureiro ou de olmo seja.
De carvalho o dental, de azinho o apo.
D'uma junta de bois de nove annos
Precisas (seo vigor existe ainda) : 435

Em meia idade estão ; para o trabalho
Muito melhores são. Elles não brigão,
Os arados não quebrão, e d'est'arte
Nunca os serviços incompletos ficão.
Homens de annos quarenta os bois conduzão,
Depois de quadrifido pão comerem,
Em oito partes dividido sendo. 440

Assim ao seo trabalho entregues todos,
Os regos abrirão em linha recta
E não distrahirão os companheiros.
Outro mais novo não seria idoneo
Para a semente derramar no campo,
Para evitar segunda sementeira.

Com seos coetaneos os mancebos folgão. 445
 Quando nas altas nuvens tu ouvires
 A annual voz do grou, que prenuncia
 A chegada do inverno e o tempo proprio
 Para lavar, e o coração afflige
 D'aquelle agricultor, que bois não tenha,
 Então em teos curraes os bois sustenta. 450
 Tão facil é dizer [:] «Ó meo amigo,
 Tua junta de bois e um carro empresta-me» :
 Como dizer o amigo, recusando-se :
 «Os bois lavrando estão minha fazenda».
 Jactancioso então deseja um carro
 Construir ; porêm louco desconhece,
 Que de cem peças todo o carro consta.
 Convem cuidar a tempo nestas cousas.
 Chegado sendo o ensejo de lavraes, 455
 Trabalha tu e os teos, saindo cedo,
 Humida ou sêcca embora esteja a terra,
 P'ra que teos campos deem pingues messes.
 Na primavera volta para cima
 O solo, que volvido novamente
 De verão, não illude as esperanças. 460
 Semeia, em quanto leve, teo pousio,
 Que evita maldicções e alegre os filhos.
 Quando tu a lavar principiaries, 465
 E uma das mãos tiveres na rabiça,
 Emquanto a outra vae tocando o dorso
 De teos bois, que se jungem por correias
 Á canga, que ao temão cavilha prende ;
 Pedes a Jove infernal e á casta Ceres,
 Que de Ceres os sacros dons progridão.
 Atraz um homem vá com uma enchada
 A semente cobrindo, e d'este modo
 As aves molestando. As boas praxes
 Optimas são para os mortaes, e mostra 470
 O desarranjo pessimos effeitos.
 Penderão para terra com o pêso
 As espigas, se Júpiter permite.
 Das arcas tira as teias das aranhas,
 Por quanto espero, que terás o gosto
 De desfructar o que puzeres dentro.
 Bem fornecido chegarás alegre 475
 Á branca primavera, sem te veres
 Forçado a olhar os outros ; ao contrário
 Terão de precisar de ti os outros.

Mas se lavrasses a divina terra No tempo do solsticio, estar podias Sentado, o que viesse a mão colhendo. Que mui pouco seria, e de poeira Coberto, e sem prazer terias molhos De atar e em um cabaz mettel-os todos. Poucos serão os que p'ra ti olharem.	480
De Jupiter Egiocho varia O designio, aos mortaes difficil sempre De perceber. Porém se tu lavrares, Sendo já tarde, os unicos remedios Serão tres dias de continua chuva, Que as pegadas dos bois de todo enchão, Quando o cantar do cuco principia Sobre a folhagem do carvalho e causa Prazer aos homens na espaçosa terra.	485
Só assim poderá quem lavra tarde Assimilhar-se ao que mais cedo lavra. Portanto sempre debes ter presente, Quando a flor alvejar a primavera, E quando a chuva seja favoravel.	490
.....	
Perigo tem aquelle mez de inverno, E muito para o gado e para os homens. Põe a meia ração bovino gado, Porém mais alimento o homem tenha. As longas noites bom succorro prestão. Esta regra seguindo, proporciona Á grandeza dos dias e das noites	555
As rações de teos bois, até que o anno Acabe, e então a terra, mãe de todos, De novo fructos varios patenteie. Quando Jove perfaz sessenta dias Após hiemal solsticio, a estrella Arcturo, Deixado o sacrosancto curso tendo Do oceano, apparece radiosa, Pela primeira vez, ao fim da tarde.	560
Costuma levantar-se depois d'ella A filha de Pandión, a andorinha, Que de manhan exprime seos queixumes, Quando já vem chegando a primavera. Para podar as vides, eis o tempo. Quando, porém, o caracol ascende Para as plantas, das Pleiades fugindo,	565
Não é já tempo de cavar as vinhas.	570

Afia então a foice, activa os servos.
No tempo da colheita, quando o astro
Do dia cresta a pelle, tu evita
A fresca sombra e da manhan o somno.
Então apressa-te, a colheita faze
E para casa os cereaes conduze,
Levantando-te cedo, a fim de teres 575
Em abundancia as cousas necessarias.
A madrugada obtem a terça parte
Do trabalho total de cada dia,
A madrugada, que assomado tendo
Aos bois o jugo põe, e muitos homens
De casa faz sair, os apressura
Em seo caminho e activa no trabalho.
Assim que tenham flor as alcachofras 580
E a sonora cigarra, muitas vezes,
Pousada sobre as árvores, entoe,
Com suas azas, trémulas cantigas,
Pela estação do trabalhoso estio,
Então as cabras tornão-se mui gordas,
O vinho é optimo, as mulheres mostrão
Muita lascivia, os homens são muito fracos,
Porque Sirio os joelhos e a cabeça 585
Cresta, com o calor o corpo secca.
Á sombra d'uma gruta saboreia
Biblino vinho, de pastor os bolos,
Leite de cabra não amamentando,
Carne de vacca ainda não parida,
Alimentada sendo na floresta,
E tãobem a de tenros cabritinhos. 590
Depois de satisfeito de comeres,
Sentado á sombra, aos [Z]ephyros fagueiros
Voltando o rosto, bebe vinho tinto
Com agua pura, que da fonte corra.
Tres partes sejam de agua, uma de vinho.
Quando Oriente apparecido tenha,
A teos servos ordena, que debulhem 595
Os sacros dons de Ceres, em logares
Muito bem aplanados e ventosos :
Mede e recolhe o grão em boas arcas.
Quando a final a novidade tenhas
Dentro de casa, accommodada toda,
Recommendo, que tomes um creado, 600
Sem familia, e uma serva, sem ter filhos.
Serva com filhos é nociva sempre.

Convem haver um cão de agudos dentes, Ao qual não regateies o alimento, Para que os homens, que de dia dormem, Não venhão subtrahir os teos haveres. Egualmente recolhe o feno e a palha Para o penso annual dos bois e mulos. Depois d'isto, teos servos recuperem Suas fôrças, e tira aos bois o jugo. Quando Oriente e Sirio tem chegado A meio ceo, e a Aurora vê Arcturo, Então, ó Perses, colhe e para casa Trata de conduzir as uvas todas.	605
Espaço de dez dias e dez noites, Ao sol expostas debes conserval-as, Cinco dias á sombra, e ao sexto lança Em vasilhas os dons do alegre Baccho. Quando porêm as Pleiades se ponhão, As Hyades e o válido Oriente, De lavrar é então chegado o tempo. Oxalá o anno próspero te corra.	610 615
..... Os dias onze e doze são proficuos, Um para tosquiare as ovelhas, Outro para colheres as searas.	772
..... No decimo terceiro, não semeies ; Mas o plantar convem-te certamente. O dia dezaseis nocivo ás plantas Se considera. (...)	778
..... Sexto é bom p'ra cabritos e cordeiros Castrar, e armar redis para o rebanho.	784
..... Cuidado tem, no dia desasete, De deitar, numa eira muita lisa, Os dons de Ceres : cortem-se madeiras Para edificação de náos e casas.	803
..... Nono para plantar se ostenta proprio.	810

Referências

- ALI, M. S. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ARUNDEL MS 522. London: British Library, Digitised manuscripts, <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Arundel_MS_522> (último acesso em 11/ 08/ 2014).
- BENNET, J. W. Spenser's Hesiod. *American Journal of Philology*, Baltimore, vol. 52, n. 3, p. 176-81, 1931.
- BOCCARDO, G. F.; RAMUS, I. *Hesiodi Ascrei opera*. Basel: I. Oporinus, 1544.
- BRUNCK, R. F. P. *Ἡθική ποιήσις sive Gnomici poetae Graeci*. Straßburg: Bibliopolium Academicum, 1784.
- CASSANMAGNANO, C. *Esiodo, Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*. Milano: Bompiani, 2009.
- COLEÇÃO PEREIRA, JOÃO FÉLIX. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Coleções, <http://acpc.bn.pt/colecoes_autores/n32_pereira_joao_felix.html> (último acesso em 02/ 05/ 2014).
- COLONNA, A. *Hesiodi Opera et dies*. Milano/Varese: Istituto Editoriale Cisalpino, 1959.
- ENCYCLOPEDIA E DICIONARIO INTERNACIONAL. Organizado e redigido com a colaboração de distintos homens de ciencia e letras. Rio de Janeiro/ Nova York: W. M. Jackson, s.d. (vol. XV, p. 8693, s.v. Pereira, João Felix).
- ERCOLANI, A. *Esiodo, Opere e giorni: introduzione, traduzione e commento*. Roma: Carocci, 2010.
- GOETTLING, K. *Hesiodi carmina*. 2. ed. Coburg/ London: D. Nutt, 1843.
- GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/ Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, s.d. (vol. XXI, p. 148-9, s.v. João Félix).
- HARLEY MS 6323. London: British Library, Digitised manuscripts, <http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_6323> (último acesso em 04/ 05/ 2014).
- LANZI, L. *Ἡσιόδου τοῦ Ἀσκραίου Ἔργα καὶ Ἡμέραι. Hesiodi Ascreai Opera et dies. Di Esiodo Ascreo I Lavori e le giornate*. Firenze: Carli e C^o., 1808.
- MAAS, P. *Textual criticism*. Trad. B. Flower. Oxford: Clarendon Press, 1958.
- MANTOVANELI, L. O. *Os trabalhos e os dias, Hesíodo*. São Paulo: Odysseus, 2011.
- PALEY, F. A. *The epics of Hesiod*. 2. ed. rev. London: Whitaker and Co./ George Bell and Sons, 1883 (1. ed. 1861).
- PEREIRA, J. F. *Abridgement of the history of Portugal*. Rev. A. V. Meirelles. Lisboa: A. Martins, 1854.
- PEREIRA, J. F. *As obras e os dias: tradução do original grego em verso endecasylobo. Apreciação d'este poema de Hesíodo, como livro de agricultura, com a tradução dos versos, que se referem a esta sciencia, por João Felix Pereira, agronomo*. Lisboa: Typographia do jornal — O Paiz, 1876.

- PEREIRA, J. F. *Texto, tradução e análise da oração de Cícero Pro Archia poeta*. Lisboa: Imprensa de Lucas Evangelista Torres, 1888.
- PEREIRA, J. F. *Xenofonte, Ciropédia*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1956.
- PINHEIRO, A. E.; FERREIRA, J. R. *Hesíodo, Teogonia; Trabalhos e dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ROLIM DE MOURA, A. *Hesíodo, Os trabalhos e os dias*. Edição, tradução, introdução e notas. Curitiba: Segesta, 2012.
- RZACH, A. *Hesiodus, Carmina*. 3. ed. Leipzig: Teubner, 1913.
- ΣΚΑΡΤΣΗΣ, Σ. Ησίοδος, Θεογονία, Ἔργα καὶ ἡμέραι, Ἀσπίς Ἡρακλέους, Ἀποσπάσματα. Αθήνα: Κάκτος, 1993.
- SOLMSEN, F.; MERKELBACH, R.; WEST, M. L. *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum, Fragmenta Selecta*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. *Hesiodos, Erga*. Berlin: Weidmann, 1928.
- WERNER, C. *Hesíodo, Trabalhos e dias*. São Paulo: Hedra, 2013.
- WEST, M. L. *Hesiod, Works & Days*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

FOI, É E SERÁ? USOS DA FÓRMULA DA ETERNIDADE PARA FALAR DO TEMPO NA FILOSOFIA PRÉ-SOCRÁTICA

Celso de Oliveira Vieira*

Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: The so called Eternity Formula is found both in Homer and Hesiod. The speeches of a seer and of the muses are said to inform the things “that are, will be and were”. Versions of this formula were also used by presocratic philosophers to describe the temporal aspect of central concepts within their cosmologies. Generally, they use it to convey the eternity of an entity by the affirmation of its existence throughout past, present and future. That is the case of fire in Heraclitus’ linear and reciprocal conception of time, of hate and love in the cyclical time of Empedocles, of the intelligence living in an eternal now in Anaxagoras’ cosmos, and of the eternal being in Melissus and Parmenides. Nonetheless, each use of the formula has its own peculiarities. The aim of this article is to make a comparative analysis of them, both within the thought of each philosopher as in face of one another. At the end I will propose a general formula of eternity in the presocratic philosophy that points towards an absolute conception of time. Furthermore, I hope to show that such an absolute treatment of time ends up by denying it implicitly or explicitly in a particular type of eternal present.

KEYWORDS: Presocratics; eternity formula; time; being; cosmology.

* cvb909@gmail.com

Introdução**

Uma das estratégias da composição oral é o uso de ideias prontas que podem ser incluídas para completar versos. Essas fórmulas são estabelecidas, de maneira mais ou menos fixa, como unidades, tal qual uma expressão idiomática.¹ Com o advento da escrita e o abandono da métrica, amplia-se a possibilidade de alterar essas fórmulas a partir de uma concepção mais crítica do seu significado. Na Grécia antiga a chamada fórmula da eternidade passou por este processo. Em sua versão mais antiga, a encontramos composta pelo verbo ‘ser’ no particípio presente, futuro e presente precedido pela preposição *pró* (antes). Desta maneira, os poetas se referiam à eternidade falando de algo que ‘é, será e era’. A partir daí vários filósofos pré-socráticos adequaram essa fórmula para explicar como funcionava o tempo em relação às entidades centrais das suas concepções de mundo. O uso foi bem livre. De acordo com o interesse de cada um, eles optaram, por exemplo, por trocar a ordem das palavras ou adicionar advérbios para enfatizar o presente, o passado ou o futuro, a mudança constante ou a estabilidade do que é eterno. A intenção aqui será colocar em evidência o processo por trás dessas escolhas.

I. A fórmula da eternidade na poesia épica

A ocorrência remanescente mais antiga de uma versão da fórmula da eternidade se encontra nos poemas homéricos. Na *Iliada* I, 70 o poeta a utiliza para definir o adivinho Calcas como o que “sabia o que agora é, o que será, e o que antes era”. Outro uso poético bem similar se encontra

**Gostaria de agradecer aos revisores da revista *Nuntius Antiquus*, cujas críticas enriqueceram em muito a versão final do texto.

¹ Fórmula aqui tem um sentido amplo já que, apesar de uma introdução que trata de maneira breve da tradição oral de composições épicas, o objeto de análise são suas apropriações e alterações feitas pelos pré-socráticos. Segundo a distinção usada por Lord (Lord, 1986, p. 477), a fórmula seria um grupo de palavras que emprega uma mesma métrica para expressar uma mesma ideia. Para ir além desse critério rígido, ele passa a identificar o que chama de um ‘estilo formular’ (*formulaic style*) em vários textos e se propõe a examinar a densidade das fórmulas de acordo com sua recorrência em cada texto. Veremos na sequência como a métrica é abandonada pela maioria dos pré-socráticos, mas que, ainda assim, mantém-se neles uma estrutura que remete à poesia épica para se falar da totalidade do tempo.

atestado na *Teogonia*. No verso 38 Hesíodo utiliza a mesma fórmula para caracterizar as musas que “que dizem o que é, o que será, e o que antes era”. Assim, temos:

Homero, *Ilíada* I, 70 - Calcas sabia: τὰ τ' ἔόντα τὰ τ'
ἔσόμενα πρό τ' ἔόντα

Hesíodo, *Teogonia* 38 - As musas cantam dizendo: τὰ τ' ἔόντα
τὰ τ' ἔσόμενα πρό τ' ἔόντα

Uma comparação das duas passagens revela como a fórmula era usada de uma maneira bem fixa na tradição oral.² Além de serem formalmente idênticas, elas ainda compartilham um mesmo contexto, na medida em que servem para caracterizar discursos que são especiais, sobre-humanos ou divinos, por romperem os limites temporais. Primeiro, no caso do melhor dos adivinhos e, segundo, no caso das musas, o que diferencia os discursos por eles produzidos é o fato de abarcarem presente, futuro e passado, ou melhor, utilizarem a fórmula: ‘o que é, o que será, e o que foi’.

A ordem de apresentação dos tempos também é a mesma. Ela parece vir da experiência humana, já que começa pelo presente (o que os humanos experienciam, o que é), segue para o futuro (o que experienciarão e querem saber antes, o que será) e termina no passado (o que eles já não podem experienciar, mas que constitui as causas do presente, o que foi antes). Essa apresentação revela que o tipo de temporalidade eterna aludida nos dois casos é aquele em que um observador é capaz de contemplar de maneira integral o que normalmente escapa aos humanos, escondido na sequência temporal.

No contexto da *Ilíada*, por exemplo, todos os humanos ali presentes sabem que há uma peste no acampamento aqueu; no entanto, apenas Calcas está ciente do que fazer para resolvê-la no futuro. Sua vantagem está exatamente no fato de ele conhecer a causa passada da tragédia presente.³

² Assim elas confirmam a definição de Parry para uma fórmula que seria: “uma palavra ou um grupo de palavras empregadas regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial” (Parry, 1930, p. 80). Veremos a seguir que a liberdade métrica, bem como uma variação substancial na ideia a ser expressa, permite aos pré-socráticos manipularem a fórmula como lhes convém.

³ Segundo Vidal-Naquet, “[a] peste no acampamento aqueu é a transcrição, num registro humano, de uma decisão divina, mas isso, somente Criseu, o adivinho Calcas e o poeta o sabem” (Vidal-Naquet, 1960, p. 57). Vale notar que o tempo

Calcas sabe que a peste é causada pela ira divina, por isso ele propõe que a solução é fazer libações para acalmar os deuses. Eis a utilidade do acesso à eternidade, de uma perspectiva humana. O observador especial que sabe a causa passada do presente pode alterar o futuro. É esse também o ponto de vista que Hesíodo quer acessar quando pede a ajuda das musas para cantar, no presente, a origem dos deuses. O seu objetivo, porém, é menos prático do que o da *Iliada*, o que acaba lhe permitindo um tratamento menos funcional da temporalidade eterna.

A perspectiva divina mais absoluta é a diferença essencial entre Calcas e as Musas. Um, apesar de ser o melhor dos adivinhos e ter poderes sobre-humanos, continua sendo um ser humano. Portanto, apesar de acessar futuro e passado, ele tem o uso do seu conhecimento limitado ao presente em que se encontra. As musas, por sua vez, são divindades e, por isso, não precisam partir do presente para acessar o passado e vislumbrar o futuro. Como sua percepção não está presa às restrições espaço-temporais, podemos identificar na escolha de um observador divino um primeiro passo para um tratamento mais absoluto da temporalidade. Apesar dessa mudança, talvez pela fixidez da métrica, Hesíodo não altera nem mesmo a ordem ‘humana’ de apresentação dos tempos ao usar a fórmula da eternidade. Como veremos a seguir, no caso dos pré-socráticos, cada passo no caminho de um tratamento mais absoluto da temporalidade será expresso por alterações formais importantes.

II. A fórmula da eternidade nos pré-socráticos

Em um novo contexto, e com muito mais nuances, a fórmula da eternidade também foi prolífica no que já pode ser identificado como um discurso filosófico. Variações do uso daquilo que ‘é, será e era’ podem ser encontradas em Heráclito, Parmênides, Empédocles, Anaxágoras e Melisso. Dentre esses, a ocorrência mais antiga acontece, provavelmente, nos fragmentos do efésio:

Heráclito (B30): ο cosmos ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀεὶ ζῶον⁴

não precisa ser cíclico para que o conhecimento do passado ajude no futuro. Um tempo linear, desde que haja uma cadeia causal (mesmo se desencadeada por uma ação divina), também permite esse tipo de intervenção.

⁴ As numerações são de Diels-Kranz, as traduções são minhas. B30: “A ordem do

Em B30 Heráclito diz que o cosmos (a ordem do mundo) “era sempre, é e será fogo sempre vivente”. Apesar de seguir o mesmo princípio de tratar da eternidade através do verbo ‘ser’ usado nos três tempos, essa ocorrência é bem particular. A primeira diferença formal é que os verbos não aparecem na forma nominal. O particípio neutro *eón̄ta* usado pelos poetas significa ‘as coisas que são’, mas Heráclito prefere usar formas verbais como *ésti*. A importância dessa alteração é ainda maior porque o uso do verbo ‘ser’ é copulativo. Como *eimí* aqui ainda não tem um uso existencial, é necessário um predicativo para que a sentença faça sentido. O cosmos é, era e será alguma coisa. Despido o texto das qualificações, o que Heráclito diz na passagem se reduz a: ‘o cosmos é fogo’. Esta versão simplificada permite notar um traço que será generalizável nas outras ocorrências da fórmula da eternidade na filosofia pré-socrática. As formas do verbo ‘ser’ em diferentes tempos são usadas para falar não da temporalidade percebida por um observador, mas sim em relação ao elemento⁵ base da cosmologia apresentada.

A mudança para um referente absoluto é destacada ainda por duas outras nuances da fórmula em B30. Primeiro. Heráclito insere o advérbio *aeí* (sempre) que enfatiza a descaracterização de qualquer relatividade a um observador humano ou divino enquanto afirma a eternidade absoluta de um cosmos que é sempre fogo. Isso fica ainda mais claro quando, na sequência do fragmento, o filósofo enfatiza que a ordem do mundo não “foi criada por nenhum homem ou nenhum deus”. A eternidade do cosmos, portanto, não é pensada em relação a um adivinho, às musas ou a qualquer outro observador. A fórmula expressa a eternidade de uma maneira que se quer objetiva. Postura essa que faz sentido em vista de outros fragmentos de Heráclito. Em B1, na abertura do seu livro, ele não pede ajuda às musas e ainda afirma discorrer “segundo a natureza”. Já em B50 ele solicita aos seus ouvintes que “escutem não a ele, mas ao *lógos*”. Diante disso fica evidente que o conteúdo do seu discurso (*lógos*) independe da perspectiva humana ou da inspiração divina de quem o profere.

Esse caráter absoluto da eternidade é congruente com outra diferença de apresentação em relação à poesia épica. Em Heráclito a

mundo, deste, o mesmo de todos, nenhum dos deuses nem dos humanos criou. Ela era sempre, é e será fogo sempre vivente, abrasando em medidas e apagando em medidas”.

⁵ Por uma questão de simplicidade o termo ‘elemento’ é utilizado aqui de maneira vaga para se referir a qualquer coisa ou força que tenha um papel basilar nas cosmologias dos filósofos em questão.

ordem das palavras não é mais a da experiência humana (presente, futuro e passado), mas sim o que pode se chamar de uma ordem cronológica, que apresenta em sequência passado, presente e futuro. O fogo está sempre em mudança, independentemente de haver observador ou não, e por isso sua caracterização não começa do presente.

O cosmos descrito em B30 “era sempre, é e será fogo sempre vivente (...) se acendendo e apagando em medidas”. Trata-se, portanto, de uma eternidade em movimento eterno apropriada a uma concepção mobilista de mundo. Esse movimento permite falar em passado, presente e futuro que podem ser entendidos como momentos de um fogo que estava apagado e irá se acender. Por outro lado, como o fogo aceso voltará a se apagar, é preciso abandonar uma concepção irreversível do tempo. Ao que tudo indica, a cosmologia de Heráclito engloba um tempo retilinear, porém recíproco. Isso quer dizer que passado, presente e futuro retornam na ordem inversa: futuro, presente e passado.

A ordem linear de apresentação da fórmula da eternidade (era, é e será) acrescida da reciprocidade (acendendo e apagando) é perfeitamente congruente com um esquema retilinear apresentado, por exemplo, em B60, onde “o caminho para cima e para baixo é um e o mesmo”.⁶ Esse caminho linear que vai da mesma maneira que volta é o modelo da mudança eterna do cosmos em Heráclito, formulação conceitual que, por isso mesmo, pode ser usada para entender também sua temporalidade. Se o tempo está atrelado à mudança do fogo, essa mudança fornece um medidor segundo o qual passado, presente e futuro podem ser pensados de maneira absoluta em relação recíproca sem a necessidade de um observador.

Determinado o uso filosófico mais antigo da fórmula da eternidade, é hora de passar a Parmênides, que apresenta a ocorrência seguinte segundo a cronologia mais aceita atualmente:

Parmênides: em B8.5-6 o ser οὐδέ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ
νῦν ἔστιν ὁμοῦ πάντ'⁷

⁶ Uma relação explícita entre B60 e um modelo cósmico depende da consideração do que diz Diógenes Laércio: “Mudança é o caminho para cima e para baixo e o cosmos vem a ser de acordo com isso” (Diog. Laércio, 9.1.8). Para um exame mais cuidadoso de B60 como um modelo para mudança em Heráclito cf. Vieira, 2010.

⁷ B8.1-9: “E só resta ainda relato da senda/ que é, e sobre esta, ainda muito mais signos são/ de que ingênito Ente também imperecível é,/ é inteiro-único, inabalável e inacabável./ Nunca nem era, nem será, pois é agora todo igual,/ uno, contínuo. Pois indagarás dele que origem?/ Por e de onde crescido? De não ente não deixarei/

No fragmento 8.5-6 do poema de Parmênides lemos que “nada nunca foi nem será, uma vez que é agora, igual e total”.⁸ A primeira semelhança que se faz evidente em uma comparação com o uso de Heráclito é a recorrência do primado da questão cosmológica. No âmbito monista no qual o ser é o elemento único do cosmos, não surpreende que a eternidade seja aplicada a ele. A diferença mais aparente está no uso predominantemente negativo da fórmula. Em vez de dizer que o ser era, é e será, ele diz, de maneira abreviada, que ele ‘nem era nem será, mas é’. A negação inicial de passado e futuro indica que para Parmênides a eternidade só pode ser pensada como um presente eterno. Essa concepção é coerente com uma cosmologia monista na qual, diferentemente do mobilismo de Heráclito, não há mudança e, portanto, não há espaço para qualquer variação temporal. Se o fogo muda, e ele é a base do cosmos, é possível haver mudança temporal, mas como o ser não muda, só lhe resta o presente eterno.

Ao optar por negar a fórmula da eternidade, o eleata define sua cosmologia em oposição à tradição. Além disso, a radicalidade do pensamento monista ainda vem representada na substituição do advérbio *aeí* (sempre) pelo seu oposto, *oúpote* (nunca). *Aeí* foi uma contribuição de Heráclito que, apesar da negação de Parmênides, será recorrente em outros usos pré-socráticos da fórmula. A escolha de *oúpote*, extremo oposto de *aeí*, pode, sim, ser uma evidência de que o eleata construiu sua fórmula em oposição à do mobilista.⁹ ‘O que sempre era’ é substituído pelo que ‘nunca foi nem nunca será’. Essa posição ontológica extrema reforça a anulação de qualquer existência dos tempos passado e futuro quando pensados em relação ao ser.

Após a apresentação negativa, Parmênides termina seu uso da fórmula com uma conclusão positiva, ‘o ser é agora’. Aqui, ele usa um advérbio temporal *nûn* (agora) para reforçar o presente, em oposição ao ‘sempre’ preferido por Heráclito. Se olharmos as ocorrências futuras, essa

a ti falar nem pensar. Já que não falável nem pensável/ é o que não é”.

⁸ O problema da ordenação dos fragmentos não será relevante para esta investigação, na qual a ordem de apresentação de um argumento é levada em consideração apenas em se tratando de um mesmo fragmento.

⁹ Hoy supõe, por exemplo, que “uma outra crítica possível é que Parmênides reagiu com exagero ao hábito de Heráclito de, aparentemente, identificar o que existe em um tempo com o que existe em um outro” (Hoy, 1994, p. 587). Essa suposição de um pensamento criado por oposição é pertinente e corrobora, mas não interfere, no exame realizado aqui.

será a grande contribuição de Parmênides para os usos subsequentes da fórmula da eternidade: a caracterização do presente como um agora eterno. Ainda de maneira positiva o eleata caracteriza seu ser no presente eterno como igual e total (*homôu pân*). Isso é importante porque essas características podem ser lidas em relação às negações anteriores. Se o ser é sempre igual, não haveria um passado no qual ele fosse diferente, assim como se ele é total, não há um futuro no qual ele será acrescido de qualquer coisa.

A ordem de apresentação dos tempos também é diferente no poema de Parmênides. Como os poetas, ele desrespeita a ordem cronológica absoluta, mas, diferentemente deles, não começa pelo presente. Pelo contrário, o presente vem no fim, como uma conclusão do resultado das duas negações do passado e do futuro precedidas pelo *oúpote* (nunca). Nesse caso a estratégia de ordenação dos tempos parece ser mais abertamente retórica. Diversamente dos usos vistos anteriormente, não se trata de repetir o tempo de quem percebe ou emular o tempo absoluto, mas sim de pensar no leitor/ ouvinte que acessará as negações antes de chegar à conclusão do verso. Esta traz o ápice do pensamento com a afirmação do presente eterno igual e total. Diante disso convém verificar se essa interpretação se confirma no resto do poema.

Vimos como a fórmula da eternidade em Parmênides apresenta uma dupla negação do passado e futuro seguida de uma conclusão positiva do presente. Essa mesma estrutura se repete nos versos que antecedem sua apropriação da fórmula. Em B8.3-6 há uma dupla negação da mudança que caracteriza o ser como ‘ingênito’ e ‘imperecível’ antes de uma conclusão positiva que o caracteriza de ‘inteiro-único’.¹⁰ A semelhança estrutural reverbera também no conceito. O ‘ser’ é definido por dois adjetivos privativos, “ingênito e imperecível”, que se referem à geração e ao perecimento. Em um âmbito temporal é fácil colocar a geração no passado e o perecimento no futuro. Ou melhor, no caso monista, a não geração no não passado e o não perecimento no não futuro. A semelhança segue na conclusão positiva, pois o fato de o ‘ser’ ser “inteiro-único (*oulomelés*)”¹¹

¹⁰ “(...) ἀγένητον ἔον καὶ ἀνώλεθρόν ἐστιν/ ἐστι γὰρ οὐλομελές τε καὶ ἀτρεμές ἢ δ' ἀτέλεστον/ οὐδέ ποτ' ἦν οὐδ' ἔσται, ἐπεὶ νῦν ἔστιν ὁμοῦ πᾶν/ ἔν συνεχές.” — “(...) ingênito Ente também imperecível é/ é inteiro-único, inabalável e inacabável./ Nunca nem era, nem será, pois é agora todo igual,/ uno, contínuo”.

¹¹ Como Kirk, Raven e Schofield, para quem: “Provavelmente o que Parmênides quer aplicar ao que é a existência em um presente eterno não sujeito a nenhum tipo de distinção temporal. Não é nada claro como ele esperava embasar esta

implica um presente eterno “igual e total”. Assim, seguindo a sequência dos argumentos, o mesmo tipo de negação da mudança espacial no ser é que implicaria a sua atemporalidade.¹² As consequências para cada conceito, porém, são distintas. Sem a mudança o espaço consegue existir em absoluto, em B8.43 ele tem até sua forma esférica descrita. O tempo, porém, pensado em absoluto como um presente eterno, sem estar ligado a um elemento ou à mudança, não consegue se sustentar na cosmologia monista. Dessa maneira Parmênides acaba por negá-lo.

A existência de uma fórmula da eternidade e sua negação em Parmênides ainda podem ser analisadas diante de duas posturas apresentadas no poema. Em B8.8-9 ele diz que não é possível nem falar nem pensar o que não é nas seguintes palavras: “não falável nem pensável é o que não é”. Se passado e futuro acarretariam a existência do que não é, a identificação de uma fórmula da eternidade que trata de passado, presente e futuro seria um problema para essa afirmação.¹³ Uma explicação plausível para a existência de termos como passado e futuro, entretanto, surge em passagens como B9.2-3,¹⁴ em que os opostos como luz e escuridão são ditos serem apenas nomes dados por “mortais de duplas cabeças” (B6.4-5).

Diante disso pode-se defender uma leitura segundo a qual, quando um humano pensa que fala sobre o não ser, ele está, na verdade, falando e

conclusão nos argumentos do fragmento 8” (Kirk, Raven, Schofield, 1983, p. 249-250). Como se espera mostrar aqui, a ordem de exposição da argumentação do fragmento 8 fornece uma boa chave de leitura para a negação do tempo por Parmênides.

¹² A posição defendida aqui, segundo a qual a ontologia precede a negação da mudança, que, por sua vez, culmina com a negação do tempo embasado na ordem de apresentação de B8, vai contra Hoy, para quem “sua [de Parmênides] negação do tempo se assenta, em parte, na sua negação do tempo: a mudança é impossível, em parte, porque o vir a ser temporal é impossível” (Hoy, 1994, p. 578).

¹³ Este argumento parece, sim, tratar de um princípio que se pode chamar de lógico na acepção moderna do termo; mais especificamente, parece uma versão da busca pela ‘não contradição’, pois ele é formulado e aplicado como um princípio ao longo de todo o poema. Mais ou menos como propõe Cordero, que o nomeia de axioma: “Parmênides parte da postulação de um tipo de axioma, que lhe parece evidente (...) e assim o confirma ao mostrar que a sua negação é impossível. É a impossibilidade da negação de seu postulado que converte o axioma em uma tese necessária” (Cordero, 2007, p. 3).

¹⁴ B9: “Todavia desde que nomeadas todas as coisas luz e noite/ e sobre essas e aquelas tais (nomes) por suas potências/ tudo é pleno conjunto de luz e de noite desluzida/ por igual de ambas, logo de nenhuma das duas, o nada”.

pensando o ser de forma errada. De maneira similar, falar e pensar passado, presente e futuro é, segundo Parmênides, mais uma ilusão humana que as pessoas, por não se darem conta de que pretendem algo fadado à falsidade, acabam encontrando formas linguísticas de representar, seja por nomes (passado, presente e futuro) ou por declinações verbais (era, é e será). Dessa forma o argumento não trata de um problema linguístico feito ontológico como muitos propõem,¹⁵ mas, sim, da correção de um erro ontológico refletido na linguagem. Nessa postura se identifica o uso dos poetas que colocam o tempo da eternidade em relação aos discursos humanos com acesso às divindades. A diferença é que aqui, apesar de Parmênides narrar uma ascensão ao céu na abertura do seu poema (B1.1-11), a perspectiva humana corrente não é divinizada, mas sim criticada.

Apesar da crítica de Parmênides, a fórmula da eternidade sobreviveu. Para ver como o discurso filosófico seguiu se apropriando dela passaremos a Empédocles:

Empédocles: em B21.13 de amor e ódio surgem πάνθ' ὅσα τ' ἦν ὅσα τ' ἔστι καὶ ἔσται¹⁶

Segundo Empédocles, no amor e no ódio surgem ‘todas as coisas que eram, que são e serão’. Como em Heráclito e Parmênides, aqui também podemos reconhecer a aplicação da fórmula da eternidade para caracterizar elementos centrais à cosmologia em questão. A diferença, porém, é que o agrigentino não usa a fórmula para tratar dos elementos básicos que operam no seu cosmos, mas antes para marcar o efeito de tais forças elementares. Amor e ódio geram tudo que ‘era, que é e que será’. A diferença é significativa e pode ser vista como uma reação diante do fato de que o tempo tratado em absoluto acabou negado no monismo.

Na cosmologia de Empédocles, amor e ódio estão além das variações do tempo, apenas as coisas que essas forças geram é que eram, são e serão.

¹⁵ Diferentemente de Mourelatos, que defende o contrário: “Em Parmênides certas considerações semântico-epistemológicas levam a conclusões ontológicas” (Mourelatos, 1981, p. 659). A opção aqui é reverter e tomar a ontologia como primordial, ainda que o acesso a ela se dê através do raciocínio lógico expresso pela linguagem.

¹⁶ B21.11-13: “No ódio surgem coisas multiformes e divididas,/ que andam juntas no amor, desejando umas às outras,/ já que nestes surgem todas as coisas, as que eram, as que são e as que serão”.

O tempo aqui, portanto, se aplica às coisas geradas, mas não aos geradores. Assim como o ser está no presente eterno, amor e ódio também estão além das mudanças temporais, o que muda, nasce e morre são as coisas que deles surgem. Desse modo se identifica uma volta a uma perspectiva relativista do tempo. Uma vez que o tempo é relativo somente ao que é gerado, se o que é gerado não existir, não fará sentido falar de tempo. Esse retorno ao uso mais relativo dos épicos pode, inclusive, ser identificado no fato formal de que o filósofo, que também escreveu em verso, chega a evocar as musas em seus escritos.¹⁷ Porém essa volta não ignora a inovação de Heráclito, uma vez que ele também aplica a fórmula em relação a elementos constitutivos do cosmos. A relatividade em Empédocles não está ligada a um observador humano ou divino, mas figura no processo de geração e corrupção a partir do qual surgem as coisas do cosmos no passado (as que eram), no presente (as que são) e no futuro (as que serão).

A fórmula da eternidade em Empédocles é o caso mais antigo a apresentar o verbo ‘ser’ em um sentido existencial. O uso de Parmênides pode ter influenciado essa mudança. Usar o ser como sujeito do verbo ‘ser’ abre caminho para usá-lo no existencial. Em Heráclito, o cosmos era fogo, é fogo e será fogo; em Parmênides, o ser não era, nem será, mas é igual e total. Em Empédocles, finalmente, as coisas que eram, são e serão não têm predicativo. Isso quer dizer que do amor e ódio surgem as coisas que existiram, existem e existirão. Nisso pode ser identificada outra estratégia de absolutização do tempo.

A ordenação cronológica da fórmula da eternidade vista em Heráclito se repete em Empédocles. Ele também não segue a sequência da experiência humana, mas sim a ordem absoluta de passado, presente e futuro. A semelhança, no entanto, não implica uma mesma concepção do tempo. Ainda que em uma mesma sequência, essas duas eternidades podem ser constituídas de maneiras distintas. A chave para a diferenciação está em como passado, presente e futuro seguem se alternando para constituir a eternidade. Em Heráclito, como vimos, o tempo segue linear e recíproco, enquanto que em Empédocles a concepção é outra. Em B17.12-13 (complementado pelo *Papiro de Estrasburgo a*), o filósofo oferece uma imagem de como amor e ódio interferem nas coisas: “[E]las [as coisas] jamais param de mudar continuamente, neste sentido elas estão sempre

¹⁷ Cf. B3a: “E a você, bem lembrada musa virgem de brancos braços, eu peço: traga as coisas corretas para as criaturas de um dia escutarem”. No gesto de se nomearem os humanos as ‘criaturas de um dia’, sua temporalidade limitada é, inclusive, enfatizada de maneira poética.

em um ciclo que não muda”. Aqui fica claro que o tempo é pensado de maneira cíclica¹⁸ para explicar a constância da eternidade. A comparação entre um tempo cíclico constante ou linear recíproco merece ser abordada mais de perto.

No caso do efésio, 1) passado, 2) presente e 3) futuro retornariam sobre o mesmo caminho na sequência contrária 3) futuro, 2) presente e 1) passado. Em Empédocles, por sua vez, o futuro fecharia o ciclo ao se unir com o passado, gerando a seguinte sequência 1) passado, 2) presente, 3) futuro, 1) passado, 2) presente, 3) futuro e assim por diante. Neste sentido a mudança contínua constitui um ciclo que, ele mesmo, não muda. Essa constância faz todo sentido, uma vez que, ao contrário de Heráclito, para quem o fogo está sempre se acendendo e apagando em medidas (B30), em Empédocles os quatro elementos base da cosmologia permanecem sempre na mesma quantidade.¹⁹ “Nada é subtraído ou adicionado” (B17.30) dos elementos, o que altera é apenas a sua relação de acordo com o predomínio do amor ou do ódio. Assim a mudança segue um ciclo e não um caminho linear recíproco.

Outro fator que a apresentação de Empédocles deixa mais claro é como, no caso dos pré-socráticos, o tratamento dado ao tempo está subordinado à cosmologia. De modo distinto do contexto épico, a eternidade aqui é um objeto marginal. A discussão atribui primazia ao funcionamento dos elementos cósmicos primordiais, nesse caso, com amor e ódio gerando todas as coisas. É apenas porque as coisas vêm a ser no passado, no presente e no futuro que o verbo ‘ser’ é utilizado nesses três tempos para englobar a eternidade. O foco é mesmo explicar como elas vieram, vêm e vão vir a ser.

Pensar a temporalidade relativa às coisas geradas, como em Empédocles, e também em relação ao elemento base da cosmologia, como

¹⁸ Essa concepção de tempo cíclico fornece ao tempo a imagem espacializada de uma circunferência. Essa imagem espacial de uma circunferência foi muito explorada pelos antigos e aparece tanto em Heráclito quanto em Parmênides com versões muito próximas que merecem um estudo mais cuidadoso. Heráclito, em B103, diz: “[P]ois o começo e o fim são o mesmo sobre a periferia do círculo”. Em Parmênides, B5, lemos: “Indiferente para mim é/ donde comece, pois lá mesmo, outra vez, retornarei”. Como a leitura proposta aqui é de um tempo linear recíproco em Heráclito e do tempo negado em Parmênides, esses fragmentos seriam lidos como ligados apenas à espacialidade: em Heráclito, indicando mais um exemplo de união de opostos e, em Parmênides, indicando que o ponto do seu poema é único. Porém não haverá ocasião para tratá-los aqui.

¹⁹ B17.29-30: “Eles (os quatro elementos) dominam em turnos, à medida que o tempo revolve, e nada é adicionado ou subtraído deles”.

em Heráclito e Parmênides, são aspectos reconhecíveis nos fragmentos do próximo filósofo a ser analisado, Anaxágoras:

Anaxágoras: em B12.20-21 a inteligência ordena ὅποια ἔμελλεν ἔσεσθαι καὶ ὅποια ἦν, ἄσσα νῦν μὴ ἔστι, καὶ ὅσα νῦν ἔστι καὶ ὅποια ἔσται²⁰

em B14 a inteligência ὅς ἀεὶ ἔστι, τὸ κάρτα καὶ νῦν ἔστιν²¹

Em B12.20-21 Anaxágoras diz que o *noûs* ordena as coisas que “estavam a ponto de vir a ser, as que eram e que agora não são, e também as que são e que vão ser”. A semelhança com o uso de Empédocles é que a fórmula da eternidade aqui não é aplicada ao elemento base da ontologia, mas, sim, às coisas com as quais esse elemento se relaciona. Para ele, o *noûs* é quem ordena todas as coisas, sendo que esse ‘todas as coisas’ é expresso pela mais detalhada das versões da fórmula da eternidade. O filósofo se esforça para não deixar nenhuma possibilidade fora do escopo da ação ordenadora da inteligência. Ela ordena o que estava a ponto de (1. *émellen*) vir a ser (2. *ésethai*), o que já foi (3. *ên*) e que não é (4. *mè ésti*) mais e ainda o que é agora (5. *nûn ésti*) e vai ser (6. *éstai*). Encontramos aqui uma lista de variações do verbo ‘ser’ que aparece no futuro infinitivo médio na forma *ésethai* (2) e *éstai* (6), no imperfeito (3), no presente indicativo com negação (4) e sem negação (5).

Desta maneira, Anaxágoras usa pares de formas do verbo ‘ser’ (com ajuda de 1. *méllo*) para dar conta da sua complexa visão da totalidade do tempo em relação às coisas. Ele começa tratando do futuro do passado (aquilo que estava a ponto de vir a ser), passa ao passado do presente (o que já foi e não é mais) e chega ao futuro do presente (o que é e será). Assim o filósofo dobra a precisão da fórmula tradicional para falar do tempo das coisas que estão submetidas à mudança. Ele julga importante enfatizar que o passado teve um futuro (que poderia ter acontecido ou não), que o presente teve um passado (que já não é mais) e que vai ter um futuro (que vai acontecer). Uma perspectiva que considera como estando submetidas ao tempo também as coisas que poderiam, mas não vieram a

²⁰ B12.18-22: “A inteligência entende todas as coisas misturadas, separadas e dissociadas. A inteligência ainda ordena as coisas que estavam a ponto de vir a ser, as que eram e que agora não são, e também as que são e que vão ser”.

²¹ B14: “A inteligência, que é sempre, com certeza também é agora quando todas as outras coisas são, no que está reunido, no que está apartado e no que está separado”.

ser, bem como aquelas que não são mais, é condizente com a postura de um filósofo que acha que geração deveria ser chamada de união e corrupção de separação (B17),²² uma vez que as mudanças nas coisas não passam de rearranjos no cosmos.

Segundo o uso da fórmula da eternidade por Anaxágoras, cada tempo parece trazer a totalidade dos três tempos. Passado, presente e futuro foram, são e serão, cada um deles, um presente com seu passado e seu futuro próprios. Assim, diferindo do uso dos épicos e dos outros pré-socráticos, o tempo relativo às coisas que existem deve ser considerado não da perspectiva de um observador humano ou divino nem de forma absoluta, mas, sim, em relação aos vários tempos de todos os observadores possíveis. Por exemplo, o nosso passado deve ser analisado também do ponto de vista de alguém para quem esse passado era presente e o presente era o futuro. Isso culmina em um uso da fórmula da eternidade adicionado de mais possibilidades a cada tempo tratado.

Além do tempo em relação às coisas que existem, vimos em Heráclito e Parmênides que há também a possibilidade de pensar o tempo em relação a um elemento base de uma cosmologia. Anaxágoras não se furta a essa tarefa ao caracterizar o seu *noûs*. Sua estratégia, porém, é oposta àquela usada para a eternidade com relação às coisas. Para falar da inteligência ele opta por reduzir a fórmula tradicional da eternidade. Em B14 Anaxágoras diz que o “*noûs* (inteligência) é sempre e, por certo, é agora”. Nesta ocorrência vemos uma alteração radical na fórmula da eternidade. Esse uso bem particular prescinde dos tempos passado e futuro aplicados ao verbo ‘ser’ para explicar a temporalidade da inteligência. Vale notar que os tempos omitidos são justamente os negados por Parmênides. A eternidade aqui é dita simplesmente pelo verbo *eimí* (ser), também existencial como em Empédocles, na terceira pessoa do presente.

Em vista do uso dos poetas e dos pré-socráticos anteriores, essa escolha parece indicar uma consequência lógica no percurso de absolutização do tempo. Heráclito abandonou a perspectiva humana. Uma vez que não se pensa o tempo em relação ao humano, não faz sentido falar de uma eternidade pensada a partir de um presente, mas, sim, de um presente em mudança eterna. Em Parmênides a absolutização leva à negação de passado e futuro. Em relação a algo que não muda, nada nunca era, nem será. Empédocles, por sua vez, abandonou o copulativo. Uma

²² B17: “Os gregos não entendem corretamente a geração e a corrupção. Nada é gerado ou se corrompe, mas apenas é misturado ou separado das coisas que existem. Portanto, seria correto chamar a geração de união, e a corrupção de separação”.

vez que a existência não é a existência de uma qualidade, não é preciso predicá-la. Daí, então, Anaxágoras percebe que, sem a perspectiva humana e sem que o elemento seja afetado pelo tempo, não faz mais sentido pensar em passado e futuro aplicados a ele. O *noûs*, no seu caso, não era nem será, ele simplesmente é. Estamos diante do tipo mais absoluto de eternidade, o agora eterno.

Para apresentar esta condição, Anaxágoras prefere repetir e reforçar a forma presente do verbo ‘ser’ (*eimí*), em vez de apresentá-lo no passado e no futuro. A inteligência “é sempre e é agora”. É como se ele reduzisse a fórmula da eternidade a uma redundância significativa. A eternidade não era, é e será, ela é, é e é. Prova da necessidade consciente de ênfase é o uso adverbial de *tò kárta*. O advérbio, comum em grego jônico, tem a mesma raiz de *krátos* (força), e é usado para indicar veemência diante de verbos, adjetivos ou outros advérbios. Assim o *ésti* é repetido e reforçado, sempre no presente, em detrimento de uma variação temporal.

Este pensamento aparece atestado na combinação dos advérbios temporais utilizados nesta ocorrência da fórmula. Anaxágoras usa tanto *aeí* (sempre), como Heráclito, quanto o *nûn* (agora) de Parmênides. Esta combinação adverbial constrói uma definição da eternidade como um aqui-agora (*nûn*) que é (e está) sempre (*aeí*). A eternidade de existência desse *noûs* independe da sequência do tempo. Assim se caracteriza uma inteligência que está aqui sempre pensando o agora. De maneira que em Anaxágoras o verbo *eimí*, que em grego engloba os sentidos tanto de ‘ser’ quanto de ‘estar’ do português, parece tender mais para o significado locativo. Sem a variação entre passado e futuro fica a conclusão de que o *noûs* está sempre presente.

Neste ponto da investigação surge uma pergunta. Seria mais difícil negar o espaço do que o tempo? Vimos que em Parmênides a temporalidade do ‘ser’ estático é negada, mas sua espacialidade não. Ele tem, inclusive, sua forma esférica descrita. De maneira análoga, Anaxágoras nega a variação temporal da fórmula da eternidade aplicada ao *noûs* sem, no entanto, negar seu lugar no espaço. Uma evidência dessa preferência pelo espaço é que o seu ilimitado, em B1, é exemplificado como um ilimitado em tamanho, tanto em grandeza quanto em pequenez, sem se preocupar com limites temporais.²³ Essa posição se opõe à de Parmênides, que apresenta um ser espacialmente delimitado em formato de esfera. A eternidade seria a ausência de limites temporais, mas Anaxágoras vai além, ao enfatizar a ausência de limites espaciais do *noûs*.

²³ B1: “Todas as coisas estavam juntas, ilimitadas tanto em quantidade quanto em pequenez, pois o pequeno também era ilimitado”.

Anaxágoras fornece uma versão positiva da fórmula da eternidade para caracterizar o presente eterno apresentado de maneira negativa em Parmênides. Vejamos agora como outro filósofo monista, Melisso, apresenta sua versão positiva da fórmula:

Melisso: em B2.1²⁴ o ser ἔστι τε καὶ ἀεὶ ἦν καὶ ἀεὶ ἔσται²⁵

Segundo Melisso (B2) o ser “é, sempre foi e sempre será”. Mais uma vez a fórmula é utilizada para caracterizar o elemento base da cosmologia em questão. Como se trata de um monista, o significado do uso se assemelha bastante ao de Parmênides: o ser é o que é eterno. Isso pode ser visto na sequência de B1, em que Melisso mostra que o problema de distinguir passado e futuro em relação ao ser é que, se houver passado, teria que haver algo antes do ser. Se fosse assim o nada existiria, o que é um problema, porque, segundo um *tópos* comum da filosofia pré-socrática usado pelo monismo, “nada poderia ter vindo a ser do nada” (B1).²⁶

No aspecto formal, entretanto, há muitas diferenças entre os dois monistas. O primeiro tempo apresentado por Melisso é o presente, que no eleata vem por último. Na sequência, são apresentados passado e futuro, diferentemente dos poetas que, apesar de também começarem pelo presente, seguem para o futuro antes de voltar ao passado. Trata-se, portanto, de uma oposição formal, mas não conceitual, em relação ao uso

²⁴ B1: ἀεὶ ἦν ὅ τι ἦν καὶ ἀεὶ ἔσται e B2 ὅτε τοίνυν οὐκ ἐγένετο, ἔστι τε καὶ ἀεὶ ἦν καὶ ἀεὶ ἔσται καὶ ἀρχὴν οὐκ ἔχει οὐδὲ τελευτήν apresentam duas versões muito próximas da fórmula da eternidade. A diferença de B1 é que, em vez do presente, o passado é repetido, ao se dizer que o que “sempre foi, foi e sempre será”. Esse caso também aponta para uma inversão do uso de Anaxágoras, ao suprimir o presente e ao garantir a eternidade do passado e do futuro. Como a interpretação é a mesma, de tempos alongados que perdem a necessidade de variação, esse caso não será analisado em particular.

²⁵ B2.1-3: “Uma vez que não foi gerado, ele é, sempre foi e sempre será. Ele não tem origem nem fim, pois é ilimitado”.

²⁶ Mourelatos tem a seguinte concepção da diferença entre Melisso e Parmênides. “O ponto crucial para ele [Parmênides, em oposição a Melisso] não é alteração, movimento, transfiguração, redução por nascimento ou morte ou, no caso, por desunificação. É antes que todas as formas de mudança, incluindo nascimento e morte, envolvem um recurso ao ‘que não é’” (Mourelatos, 1981, p. 656). Isso pode ser um motivo para a negação do tempo em Parmênides ser mais absoluta do que em Melisso, mas, em suma, as posições dos dois monistas parecem ser bem próximas.

da fórmula por Parmênides. Melisso começa apresentando o presente, que, seguindo o monismo, será eterno e sem mudança. Além disso, ele ainda utiliza *aeí* duas vezes. O mais comum dos advérbios usados nas fórmulas da eternidade não só foi introduzido pelo mobilista Heráclito, como foi também substituído por ‘nunca’ pelo monista Parmênides. Nesse caso, no entanto, um outro monista opta por aplicá-lo ao passado e ao futuro, na sequência do presente. Dessa maneira, em vez de suprimir passado e futuro, Melisso os alonga até a eternidade através do advérbio. É assim que ele une os três tempos para formar um presente único. Se o que foi foi sempre, e o que será será sempre, então eles são o mesmo que o que é (sem a necessidade de uma qualificação adverbial). Desse modo o uso da fórmula em Melisso caracteriza uma tentativa formalmente oposta de fazer o mesmo ponto de Parmênides. Eles mostram por meio da eternidade estática a impertinência de separar passado, presente e futuro.

Na escola monista podemos ver, então, duas estratégias de exposição de um mesmo pensamento. Para falar do presente eterno em que o ser se encontra, Parmênides adota uma via negativa com uso do advérbio ‘nunca’, enquanto Melisso percorre uma via positiva com ajuda do ‘sempre’. Parmênides teria usado a fórmula da eternidade de maneira contrária à de Heráclito para expor sua ontologia contrária ao mobilista. O insucesso dessa estratégia do eleata, porém, pode ser corroborado pelo uso dos outros pré-socráticos que adotaram uma via positiva de apresentação da fórmula da eternidade. Esse predomínio da tradição sobre Parmênides pode ter influenciado Melisso na opção de fazer o ponto da ontologia monista mediante um uso positivo da fórmula da eternidade.

A repetição de *aeí*, bem como a supressão do *nûn*, ainda indica outra coisa. Finalmente parece que o caráter espacial foi suprimido no tratamento da eternidade. O que está em questão nesse uso do ser que sempre foi e sempre será não é a mudança ou não mudança de algum elemento, mas apenas a temporalidade do próprio ser. Isso pode ser comprovado pela sequência do fragmento na qual Melisso explica que o ser não tem origem nem fim, sendo, portanto, ilimitado. Esse tipo de ilimitação avança em relação àquele apresentado por Anaxágoras. O monista nega os limites de uma perspectiva explicitamente temporal: não há começo nem fim. Anaxágoras, por sua vez, negara os limites espaciais, enfatizando que não havia a menor das pequenezas nem a maior das grandezas. Esse parece ser um ganho da absolutização do ser no discurso ontológico do monista. Aqui o tempo passa a ser tratado de maneira totalmente independente do espaço. Essa característica ainda permite uma diferenciação conceitual entre a concepção dos dois monistas aqui analisados.

Em B5 Melisso diz que “se (o ser) não fosse um, ele teria um limite

com alguma outra coisa”. Talvez por ter vindo após Anaxágoras, que negara um limite espacial ao *noûs*, Melisso não tenha visto problema em também negar um limite espacial para o ser. O ser não tem limite temporal, já que passado, presente e futuro são sempre. De maneira análoga, e mais radical que Parmênides, o ser tampouco tem um limite espacial, pois se tivesse, teríamos que admitir a existência de alguma outra coisa. Isso seria uma consequência lógica do monismo, que Parmênides não teria reconhecido ao supor uma figura esférica para o seu ser. A absolutização, então, de tempo e espaço culmina, aqui, na negação de ambos.

III. O resultado da comparação

A apropriação da fórmula da eternidade percorre o abandono de uma perspectiva humana em prol de um uso absoluto do conceito do tempo. O observador humano (Calcas em Homero) torna-se divino (as Musas em Hesíodo) e depois desaparece (nenhum dos deuses ou homens em Heráclito). A fórmula então passa a ser aplicada aos elementos que seriam eternos em cada cosmologia: o fogo em Heráclito, o ser em Parmênides, o amor e o ódio em Empédocles, a inteligência em Anaxágoras e o ser em Melisso. A questão temporal deriva da existência desses elementos no cosmos. É a partir da afirmação de que algo existe que se pergunta quando isso existe e daí aparece a questão do tempo de existência. Essa questão é respondida de acordo com o entendimento que cada teoria tem do funcionamento do cosmos.

A diferença dos elementos e das cosmologias vem evidenciada nos advérbios relacionados à fórmula da eternidade. Em Heráclito a referência a um observador feita na poesia épica cede lugar ao temporal *aeí* (sempre) num cosmos em mudança eterna. O *aeí* é negado pelo οὔποτε (nunca) em Parmênides, que afirma o *nûn* (agora) único do ser estático. Depois disso tanto *aeí* quanto *nûn* são usados por Anaxágoras para caracterizar seu agora eterno. Este aspecto também é endossado por Melisso, que faz passado e presente eternos com o *aeí* para construir seu presente ilimitado.

Essa mudança é refletida também na ordem de apresentação dos tempos que começa, da perspectiva humana, com presente, futuro e passado nos poetas, e passa à ordenação cronológica de Heráclito, na qual passado, presente, futuro, presente e passado formam uma mudança linear recíproca. Em Parmênides a negação de passado e presente culmina na apresentação do presente agora eterno. Já Empédocles volta à ordem cronológica, mas para descrever o ciclo constante passado, presente, futuro, passado, presente e futuro. Em Anaxágoras, ainda na ordem cronológica, temos a

descrição mais detalhada segundo a qual todos os tempos têm em si os outros três. O passado tem o passado do passado, o presente do passado e o futuro do passado, assim como o presente e o futuro. Em Melisso, o presente é apresentado primeiro, para então virem passado e futuro, que são eternizados de modo a extinguir qualquer limite entre eles.

A comparação dessas variações em cada versão da fórmula revela vários pontos em comum que permitem uma generalização do seu uso na filosofia pré-socrática.

IV. Uma fórmula geral

Se quisermos estabelecer uma estrutura geral para a fórmula da eternidade que englobe todas as suas ocorrências e apropriações nos pré-socráticos será preciso adotar uma perspectiva bem mais ampla que aquela da poesia. Eis uma proposta:

A fórmula da eternidade consistiria no verbo 1) ‘ser’ utilizado em pelo menos 2) três tempos 3) com adição ou não de advérbios a fim de significar 4) passado, presente e futuro (não necessariamente nessa ordem) para falar da 5) eternidade de um elemento base da ontologia ou das coisas que este gera.

Dada a definição geral, convém listar as particularidades mais recorrentes:

1) A única exceção ao uso do verbo *eimí* (ser) é o uso de *méllo* (estar a ponto de) para indicar o futuro em Anaxágoras.

2) No caso das formas do verbo ‘ser’, a maior ocorrência nos pré-socráticos é do trio *ên, ésti, éstai*, que são formas do *eimí*, respectivamente, no passado (imperfeito), presente e futuro, todos em terceira pessoa. A segunda ocorrência de Anaxágoras (B14) escapa a essa definição por apresentar apenas o tempo presente. No entanto, a exceção parece justificada, na medida em que ela só funciona em contraposição com os outros usos que se encaixam na definição.

3) Entre os advérbios, os mais frequentes são o *aeí* (sempre) e o *nûn* (agora) utilizados quatro vezes cada um, respectivamente, em três e dois filósofos diferentes. Heráclito inaugura o uso do *aeí* e Melisso o utiliza duas vezes, enquanto Parmênides inaugura o *nûn* e Anaxágoras o usa três vezes.

4) A ordem mais comum de apresentação dos tempos é a cronológica, que apresenta passado, presente e futuro (era, é e será) com três ocorrências em cinco. Parmênides e Melisso são as exceções.

5) O objeto mais comum da eternidade, quando se trata do elemento

da cosmologia proposta, é o 'ser' (mas isso porque dois dos filósofos que aparecem são monistas). Em dois casos também o objeto da eternidade são as coisas geradas no cosmos.

Esta generalização permite, sim, ver nesse grupo variado de pensadores um modo de pensar bem próximo que responde a um problema comum: o de explicar um cosmos eterno que funciona sempre da mesma maneira. A resposta a esse problema também é generalizável, trata-se de um presente eterno. Vejamos agora as peculiaridades de cada resposta.

V. Vários presentes eternos

Os filósofos pré-socráticos explicam o tempo na sua cosmologia com uma espécie de presente eterno adequada a cada cosmologia apresentada. Entender o que é um 'presente eterno', no entanto, é uma tarefa mais difícil do que construí-lo em uma fórmula discursiva.²⁷ De maneira geral esse seria o tipo de temporalidade absoluta que descreve um cosmos eternamente regido por um mesmo modo de operar. O modo de operar do cosmos, entretanto, varia de cosmologia para cosmologia. Isto faz com que também o presente eterno que o caracteriza varie. Diante disso os modelos discursivos analisados acima podem ser resumidos assim:

O presente eterno de Heráclito caracteriza um cosmos que está eternamente em mudança linear de um estado de fogo mais apagado para um mais aceso. Esta concepção se encaixa em um monismo móvel cuja mudança recíproca é causa da união de opostos.

Em Parmênides, o presente eterno é a negação de passado e futuro como condições diferentes do presente. Assim se entende o tempo de um ser estático, completo e eterno, no qual qualquer mudança espacial ou temporal provocaria a existência impossível do que não é.

O presente eterno de Empédocles se baseia na constância de um tempo cíclico no qual amor e ódio geram alterações a partir de uma quantidade fixa dos quatro elementos básicos terra, água, fogo e ar.

Para Anaxágoras, o tempo da inteligência é um agora que dura para sempre. Assim se caracteriza a posição da inteligência que compreende o ilimitado composto de coisas que se unem e se separam.

²⁷ Por exemplo, Hoy, que se pergunta: "Se Parmênides nega a aplicação de conceitos do passado e futuro à realidade, que conceito de presente pode sobrar?" (Hoy, 1994, p. 594). Mas, apesar de concordar com a negação do tempo em Parmênides, outras leituras de um presente eterno serão propostas aqui.

Em Melisso, o presente eterno é a ampliação de passado e futuro até que eles sejam o mesmo que o presente. Assim, o ser sem limites espaciais também acontece em uma eternidade sem limites temporais.

VI. Conclusão

Os poetas pensavam na eternidade a partir da perspectiva de um observador, seja humano com poderes divinos (um adivinho), seja divino dando poderes aos humanos (as musas). Já Heráclito, encabeçando o pensamento filosófico, adotou uma perspectiva mais absoluta que prescinde de um observador. Ele usa a eternidade que atravessa todos os tempos para explicar a constituição do cosmos, que, para ele, era, é e *sempre* será fogo se acendendo e apagando em medidas. Parmênides nega o ‘sempre’ da cosmologia mobilista de Heráclito, ao dizer que o ser *nunca* era e *nunca* será. Na conclusão positiva do seu argumento, ele diz que o ser é *agora*. Empédocles não aplica a eternidade ao elemento base do seu cosmos, mas antes às coisas que amor e ódio geram. Assim ele fornece uma nova perspectiva na qual o que gera está além do tempo, que só se aplica ao gerado. Anaxágoras adota as duas perspectivas. Para falar das coisas que o *noûs* entende, ele constrói a versão mais complexa da fórmula da eternidade com as coisas que estavam a ponto de ser, as que eram, mas já não são mais, e as que são e que serão. Por outro lado, ele usa a fórmula da eternidade de maneira mais sucinta ao aplicá-la ao *noûs* ele mesmo. Segundo Anaxágoras inteligência é *agora* e é *sempre*. Assim, ele usa os dois atributos usados por Heráclito e Parmênides para mostrar o tempo do *noûs*, que seria um ‘presente eterno’. Após esse exemplo de uma versão positiva de negação do tempo, Melisso apresenta uma versão positiva da fórmula da eternidade em uma ontologia monista, ao caracterizar o ser como um ser que é, e *sempre* foi e *sempre* será. Assim ele usa o advérbio usado por Heráclito, para expor a mesma posição de Parmênides, sem precisar recorrer ao ‘nunca’.

A tentativa de adotar uma perspectiva absoluta interdita o entendimento do tempo como uma sequência linear irrevogável. Nenhuma das concepções cosmológicas na filosofia pré-socrática pode propor uma absolutização do tempo segundo a perspectiva humana. A concepção absoluta de um passado irrevogável, um presente da experiência e um futuro que não chegará não faz sentido sem se postular o ponto de vista de um observador. Porém, esta absolutização não tem consequências positivas para a temporalidade, já que as várias formas de presente eterno que cada cosmologia apresenta constituem, em última instância, uma negação do tempo. Ao ser aplicado a forças ou entidades que são a base

do cosmos, o tempo não se sustenta em absoluto e acaba reduzido a uma ou outra forma particular de presente eterno. A conclusão cosmológica da qual este movimento de pensamento se aproxima é que, do ponto de vista cosmológico, o tempo é impossível.

Referências

- DIELS, H.; KRANZ, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmann, 1960/1961. Vol. 1.
- CORDERO, N. *Tertium non datur: Anais de filosofia clássica*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 1, p. 1-17, 2007.
- HESIOD. *Theogony*. English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1914.
- HOMER. *The Iliad*. English Translation by A. T. Murray. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1924.
- HOY, R. Parmenides' complete rejection of Time. *The Journal of Philosophy*, New York, vol. XCI, n. 11, p. 573-598, 1994.
- KIRK, G.; RAVEN, J.; SCHOFIELD, M. *The Presocratic Philosophers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- LORD, A. Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula. *Oral Tradition*, Columbia, vol. 1, n. 3, p. 467-503, 1986.
- MOURELATOS, A. Pre-socratic origins of the principle that there are no origins from nothing. *The Journal of Philosophy*, New York, vol. 78, n. 11, p. 649-665, 1981.
- PARRY, M. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge Mass., 4, p. 73-147, 1930.
- VIDAL-NAQUET, P. Les temps et les dieux. *Revue de l'histoire des religions*, Paris, vol. 157, n. 1, p. 55-80, 1960.
- VIEIRA, C. Um modelo para mudança em Heráclito. *CODEX 2.2*, Rio de Janeiro, p. 118-136, 2010.

UM PROJETO DE TRADUÇÃO EXPRESSIVA: ÉDIPO E FENÍCIAS, DE SÊNECA

Cíntia Martins Sanches*

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

ABSTRACT: This article deals with procedures for expressive translation of Seneca’s tragedies, *Oedipus* and *Phoenissae*. The research is part of a project of study on expressiveness in such tragedies, defining the stylistic idiom used by the author in both plays, so that those expressiveness’ marks from source texts can be valued and transferred into target texts. Thus, besides the translation project itself, the expressive effects on a small part of *Phoenissae* (654-659) are presented and, finally, the verses are translated into Brazilian Portuguese.

KEYWORDS: expressive translation; tragedy; Seneca; *Oedipus*; *Phoenissae*.

O presente estudo faz parte de uma pesquisa sobre a expressividade das tragédias senequianas *Édipo* e *Fenícias*, a fim de delimitar o idioma estilístico do autor latino no tratamento da saga dos Labdácidas, bem como propor uma tradução expressiva para esses dois dramas. Assim, este artigo: 1) discorre sobre o projeto tradutório que norteia o trabalho; 2) exemplifica o que será feito no projeto com as tragédias citadas, a partir de exemplos retirados dos dois textos, pontuando os procedimentos poéticos utilizados para, depois, propor a transposição expressiva dos versos do latim para o português.

A tradução de um texto de uma língua para outra busca ultrapassar muitos obstáculos linguísticos, culturais e temporais. Quando os textos

*cintia.martins.br@gmail.com

foram escritos há mais de dois mil anos, em uma língua sobre cuja prosódia, no período clássico, não se tem absoluta certeza, o que inevitavelmente afeta a apreensão total dos jogos de palavras e de sons, os obstáculos se multiplicam. Quando se trata de uma obra literária, em que há necessidade de verter valores artísticos por meio da língua de chegada, há um universo inteiro de dificuldades para serem enfrentadas. Dessa forma, faz-se fundamental para este estudo a definição de tradução de Brodsky: “A tradução é a procura de um equivalente, e não de um substituto. Requer pelo menos uma afinidade estilística, quando não psicológica”.¹

Procurar um equivalente significa, na medida do possível, verter sentido, estilo, intenção e tom, aliados ao contexto específico de cada verso. A mesma palavra de uma determinada língua não tem um substituto em outra língua. As palavras, os sentidos e os usos não são fixos: cada vocábulo tem diferentes significados, diferentes usos, em diferentes contextos. Por isso, Brodsky afirma² que não é um substituto o que deve intentar uma tradução, mas um equivalente, ou seja, uma forma de dizer o que o autor do texto de partida quis dizer com aquele texto, procurando ao máximo se assemelhar à forma como ele quis dizer tal coisa. É preciso levar em consideração a sonoridade, o ritmo, a métrica, a unidade dos versos, os jogos de palavras, as figuras de linguagem, o estilo (como marca pessoal do autor). A tradução deve transpor a atmosfera, a intenção, a reflexão que o texto permite ou provoca, segundo a interpretação de seu tradutor.

As tragédias *Édipo* e *Fenícias* — poemas dramáticos que são — encerram um uso abundante e sofisticado de recursos expressivos, comumente classificados como figuras de linguagem, bem como por astúcias expressivas presentes nos planos fônico, lexical, morfossintático e métrico. A proposta é investigar como se orquestram expressão e conteúdo no enunciado poético, oferecendo uma tradução expressiva ou, nos termos de Brodsky, procurando um equivalente desses recursos em português.

O conceito de idioma estilístico

Brodsky, em “O filho da civilização”, trata de traduções de textos do poeta Ossip Mandelstam para o inglês que ele julga serem de má qualidade, a partir do princípio de que “o mínimo que se pode esperar de seus tradutores [de Mandelstam] é pelo menos uma aparência de paridade

¹ Cf. Brodsky, 1994, p. 84.

² Cf. Brodsky, 1994, p. 84.

[*semblance of parity*]”.³ O autor afirma que essa paridade pode ser conquistada por meio de uma afinidade estilística:

[...] o idioma estilístico [*stylistic idiom*] que poderia ser usado para traduzir Mandelstam é o do Yeats dos últimos anos (com quem também tem muito em comum do ponto de vista temático). [...] Mas além da perícia técnica e de uma afinidade psicológica, a coisa mais crucial que um tradutor de Mandelstam precisa possuir ou então desenvolver é um sentimento análogo [*like-minded sentiment*] ao seu pela civilização.⁴

Sobre o conceito de idioma estilístico, Vieira observa⁵ que “embora [...] não seja claramente explicitado, Brodsky parece ter em mente tanto questões temáticas (o que se depreende da alegada afinidade temática entre Mandelstam e Yeats), como também prosódicas”. Vieira acrescenta que:

O conceito de “idioma estilístico” é bastante inquietante e faz pensar nas analogias possíveis entre poetas, entre versos, entre poemas. De fato, na medida em que a tradução expressará uma leitura possível de um texto em determinado ambiente histórico e idiossincrático, a elaboração de um idioma estilístico estará condicionada a um ato interpretativo.⁶

Dessa forma, o raciocínio em torno desse conceito se completa com a noção de tradução como interpretação, presente nos seguintes dizeres de Barbosa:

Tradução agora não mais apenas como busca do Sentido [...] mas como produção de sentidos. Isto significa, sobretudo, imantar, para o campo magnético da tradução, um elemento fundamental: a interpretação. Na verdade, sob o ângulo da produção de sentidos, a tradução importa na possibilidade de ser caracterizada como veículo de interpretações. Traduzir já não significa buscar o Sentido, mas apontar para a própria feição polissêmica das linguagens. Tradutor: intérprete.⁷

³ Cf. Brodsky, 1994, p. 84.

⁴ Cf. Brodsky, 1994, p. 84-85.

⁵ Cf. Vieira, 2007, p. 103.

⁶ Cf. Vieira, 2007, p. 103.

⁷ Cf. Barbosa, 1986, p. 156.

Estilo pode ser definido como a marca pessoal de determinado autor, ou, como afirma Chociay, como a “realização particular de um padrão”,⁸ devendo considerar-se “o estilo como fator duplamente diferencial; o estilo como diferencial constante do individual em relação ao grupal, ou do grupal em relação ao subgrupal; o estilo como diferença humana”.⁹ Assim, a noção de idioma estilístico contemplaria uma forma de transpor em outra língua não apenas as características de estilo de determinado autor, mas a expressividade de seu texto como um todo, seu tom, sua atmosfera. É preciso estudar o padrão utilizado pelo autor para que a transposição expressiva possa se realizar.

O projeto tradutório que está em questão aqui leva em consideração o que Brodsky afirma sobre os tradutores: “A voz com a qual e a partir da qual cada um trabalha tende a ser única. No entanto, o timbre, o registro e o ritmo que se refletem no metro dos versos são abordáveis”.¹⁰ Assim, a tradução proposta das duas tragédias senequianas que retratam o mito de Édipo procura esse tipo de tratamento aos textos de partida, o que pressupõe uma cuidadosa investigação dos procedimentos poéticos utilizados verso a verso. Completa Brodsky: “O tratamento descuidado de qualquer um desses aspectos [metros, rimas, ritmo, timbre, registro] é no mínimo um sacrilégio, e na pior das hipóteses uma mutilação ou um assassinato”.¹¹

Que metro usar

O texto de *Fenícias* consta de 664 trímetros iâmbicos, metro tradicionalmente empregado nos diálogos dramáticos, e que é também bastante recorrente entre os 1061 versos que compõem *Édipo*. Lohner disserta sobre o uso desse metro por Sêneca:

De modo geral, a técnica de metrificação empregada por Sêneca obedece às normas estabelecidas pelos escritores do classicismo. Nos diálogos é utilizado o trímetro iâmbico adaptado pelos tragediógrafos da época de Augusto. Dessa adaptação resultam alguns procedimentos diferentes daqueles adotados pelos antigos autores gregos, destacando-se 1) a admissão do proceleusmático no primeiro

⁸ Cf. Chociay, 1983, p. 68.

⁹ Cf. Chociay, 1983, p. 74.

¹⁰ Cf. Brodsky, 1994, p. 85.

¹¹ Cf. Brodsky, 1994, p. 85.

pé; 2) o uso do pé puro na primeira posição; 3) a admissão do anapesto em todos os pés ímpares; 4) o uso do quinto pé sempre condensado; 5) a incidência da cesura pentemímera sobre um pé puro.¹²

Dado o investimento expressivo adotado pelo tragediógrafo romano nas suas peças, em especial no trímetro iâmbico, há de se refletir sobre a escolha métrica em português para a tradução desse verso. As opções adotadas para as peças de Sêneca variaram ao longo do tempo. No século XVIII, Cândido Lusitano traduziu o *Édipo* em decassílabos.¹³ Filinto Elísio, no final do século XVIII,¹⁴ verteu trechos da *Medeia* transpondo os trímetros iâmbicos para decassílabos. José Feliciano de Castilho, no século XIX, traduziu os 142 versos finais (v. 970-1112) de *Thyestes*¹⁵ utilizando, igualmente, os decassílabos para traduzir os trímetros iâmbicos, escolha que também se encontra na tradução da *Fedra* senequiana realizada por Sebastião Francisco Mendo Trigozo, que foi intitulada *Hippolyto* (1813). Mais recentemente, Joaquim Brasil Fontes (2007) traduziu a mesma obra, escolhendo predominantemente os dodecassílabos para verter esse metro latino. Lohner (2009), por fim, traduziu o drama *Agamêmnon*, exclusivamente pelo dodecassílabo em todas as ocorrências desse metro do diálogo. Quando não se tratava de trímetro iâmbico, todos esses tradutores serviram-se de outros tipos de metros.

Haroldo de Campos¹⁶ comenta algumas traduções poéticas de teatro grego no Brasil: João Cardoso de Meneses e Sousa, o Barão de Paranapiacaba, traduziu, de Ésquilo, o *Prometeu Acorrentado* (1902) em versos heptassílabos; Ramiz Galvão, o Barão de Ramiz, traduziu esse mesmo drama, utilizando, por sua vez, decassílabos, tradução essa que recebeu o nome de *Prometeu Encadeado* (1909). Além dessas, há, por exemplo, a tradução de *Antígone*, de Sófocles, por Guilherme de Almeida (editada em 1997 e publicada pela primeira vez em 1952), em hendecassílabos nas partes dialogadas e em versos polimétricos para os cantos corais. Também podem ser citados exemplos de traduções de Trajano Vieira, como *Prometeu Prisioneiro* e *Agamêmnon*, de Ésquilo, e *Medeia*, de Eurípides, nas quais é utilizado o decassílabo para verter as partes dialogadas, bem como versos polimétricos para os coros.

¹² Cf. Lohner, 2009, p. 145.

¹³ Sêneca, 1769 (manuscrito da Biblioteca Pública de Évora).

¹⁴ Cf. Filinto Elísio, 1998-2004 (obra reeditada recentemente).

¹⁵ Ovídio, 1862, p. 161-166.

¹⁶ Cf. Campos, 1997, p. 231-253.

É possível, dessa forma, falar em uma tradição de metro para as traduções de tragédias em língua portuguesa. De acordo com essa tradição, os decassílabos ou os dodecassílabos poderiam ser escolhidos para a tradução aqui proposta. A escolha dos dodecassílabos se justificaria pela aproximação no número de sílabas existente entre esse metro e o trímetro iâmbico latino, o que permite que a unidade de cada verso seja mantida na maioria das vezes. Assim, cada verso latino seria traduzido por um único verso em português, e a tradução ficaria com o mesmo número de versos do texto de partida. É o que Lohner realiza em sua versão de *Agamêmnon*, como pode ser visto já nos primeiros versos do drama:

*Opaca linquens Ditis inferni loca
adsum, profundo Tartari emissus specu.*¹⁷

Apesar disso, e considerando as vantagens que a tradição de tradução decassilábica oferece para se verter poeticamente para o português, este projeto propõe que seja escolhido o verso de dez sílabas. A seleção do metro por um critério de equivalência apenas silábica pode parecer um tanto arbitrária, já que a equivalência que se visa a obter é a expressiva: o verso de dez sílabas proporciona tom solene, adequado a uma tragédia. O uso do decassílabo pode ser justificado, ainda, por uma tradição de equivalência que vem desde Antônio Ferreira,¹⁸ passando pela maioria dos autores e tradutores anteriormente citados. Dezotti discute o estabelecimento de relações entre os metros latinos e os portugueses durante a história da “correspondência” dos gêneros clássicos em contexto neolatino:

A partir do séc. XVI principalmente, os poetas da literatura portuguesa passaram a cultivar, em nosso idioma, os vários gêneros poéticos característicos das literaturas grega e latina, como a *epopeia*, a *ode*, a *écloga*, o *epigrama*, a *epístola*, etc. Para cada um desses gêneros, eles foram elaborando uma ou mais estruturas rítmicas, que certamente, eram tidas como correspondentes das estruturas empregadas pelos gregos e romanos. É claro que essa correspondência foi realizada de um modo puramente arbitrário e convencional. Mas o que importa

¹⁷ Sêneca, 2009, p. 20-21: “Deixando a estância escura do deus infernal/ eis-me, da funda gruta do Tártaro enviado”.

¹⁸ Em sua tragédia *A Castro* (1587), escrita em decassílabos. Além dessa há outras tragédias metrificadas produzidas em língua portuguesa, entre as quais vale destacar *Viriato* (1757) e *Ósmia* (1773), de Manuel de Figueiredo, ambas predominantemente em decassílabos.

salientar é que ela permitiu que se desenvolvesse nos leitores de língua portuguesa o hábito de associarem formas rítmicas próprias do nosso sistema poético a gêneros provenientes da antiguidade clássica.¹⁹

Assim, o decassílabo está intrinsecamente ligado ao gênero trágico, se se levarem em conta o histórico de correspondências em português nesse metro e a conseqüente equivalência estabelecida. Outrossim, a escolha do metro pode “projetar questões de estilo no texto de chegada”.²⁰ Nessa perspectiva, acredita-se que o decassílabo (sáfico ou heroico) está mais próximo daquilo que este trabalho pretende definir como idioma estilístico de Sêneca. Se o metro estabelece um ritmo ao texto e, se “cada ritmo é uma atitude, um sentido e uma imagem do mundo, distinta e particular”,²¹ então, a escolha pelo decassílabo carrega em si alguns significados, como a expressão dinâmica, fluente e contínua do texto teatral. Afirma Oliva Neto que a tradução de Bocage de *Metamorfoses*, de Ovídio, em decassílabos, reduz o número de sílabas dos hexâmetros ovidianos e, conseqüentemente, aumenta o número de versos na versão portuguesa:

Bocage [...] empregara o decassílabo e, ainda não preocupado com o fato de desprender um número maior de versos, não procura, condensando, reduzir ou resumi-los. Como a unidade rítmica do poema é um verso mais conciso do que o dodecassílabo e o alexandrino — a tradução no todo, a despeito da maior dimensão que assume, ritmicamente é de uma concisão dinâmica.²²

Além dessa equivalência métrica, buscar-se-á, neste projeto de tradução, a identificação dos recursos expressivos poéticos, criadores de conotação, diretamente no texto de partida. Tais recursos serão relacionados à construção de um idioma estilístico senequiano e, em seguida, observar-se-á como a conotação, ou seja, uma linguagem em que predomine a *função poética* (Jakobson, 2005, p.128), polissêmica por natureza, atua para a conquista de cada efeito expressivo, ou seja, como ela é utilizada como veículo de expressão. Assim, esse tipo de tradução consiste em uma transposição criativa dos efeitos de sentido do texto de partida.

¹⁹ Cf. Dezotti, 1990, p. 127.

²⁰ Cf. Vieira, 2007, p. 139.

²¹ Cf. Paz, 1972, p. 61.

²² Cf. Oliva Neto, 2007, p. 26.

Outras premissas e tendências do projeto tradutório

Já foram apresentadas neste artigo a concepção de tradução e algumas das escolhas tradutórias relacionadas à expressividade como um todo e à metrificacão, mais especificamente. Agora, tratar-se-á de outros aspectos envolvendo o presente projeto tradutório.

É frequente nas tragédias do *corpus* a presença de *enjambements* e de mudanças de personagens no meio dos versos. Assim, a tradução deverá procurar valorizar o uso desses recursos. Quanto aos idiomatismos, ou seja, aqueles modos de dizer próprios de um dado ambiente linguístico e cultural, como as metáforas fixas, que diferem radicalmente de uma língua para outra, eles serão analisados caso a caso. Há de se valorizar a cultura latina, com menção ao uso vocabular nas notas de rodapé; entretanto, a versão em língua portuguesa procurará ser fluente e, para isso, a busca de equivalências idiomáticas e culturais nesta língua está no horizonte deste projeto tradutório.

As escolhas lexicais como um todo deverão visar a uma fluência em português, ou seja, nem sempre os vocábulos da tradução serão aqueles que mais se aproximam filologicamente da palavra latina do texto de partida. Por exemplo, o verso 115 de *Oedipus, ausus Eois equitare campis* foi traduzido por Klein (2005) por “Que ousou cavalgar os campos eois”. A tradução de *Eois, a, um* (“do Oriente”) por “eois” tem, certamente, a intenção de trazer ao texto de chegada um vocábulo com radical próximo ao utilizado no texto de partida. Além disso, o tradutor em questão procurou manter a estranheza em relação a essa palavra — existente na própria língua latina, já que se trata de um empréstimo grego. Contudo, essa escolha lexical prejudica a clareza da versão, uma vez que o leitor não encontrará em dicionários de língua portuguesa o significado da palavra empregada pelo tradutor. Uma solução que, dentro do presente projeto, manteria algo dessa estranheza sem prejudicar a compreensão seria: “Que ousou orientais campos galgar”.

Quanto às escolhas sintáticas, a fluência buscada diz respeito a uma preocupação com o fato de que a tradução que se faz é de textos teatrais, isto é, de falas de personagens trágicos, e, como tal, demanda certa naturalidade e fluidez, ainda que seja culta, solene e tensa. É claro que o texto latino possui inversões, assim como o português também pode ter — isso não atrapalha a fluência em língua latina (essa é uma característica própria desse idioma e aparece inclusive em textos não poéticos), mas é preciso cuidado para que a fluência em português também não seja prejudicada.

Também é importante que seja observada a recorrência de termos no texto de partida, para que a repetição proposital realizada pelo autor seja recriada na tradução. Além disso, a recorrência de termos também sugere

a ligação da temática com a seleção lexical do autor e, por isso, há que investigar se o uso de determinado vocábulo está ligado a alguma menção às obras filosóficas senequianas, a determinado elemento de construção das personagens, entre outras possíveis relações a serem examinadas.

Serão preparadas notas de referência com a função de servir como subsídio para leitura. Elas são fundamentais por realizarem a ponte entre as culturas do texto e do leitor de hoje em dia, já que língua e cultura são indissociáveis, e os romanos estão histórica e temporalmente muito distantes de nós. As notas acrescentarão comentários sobre a cultura romana e sobre a língua latina pertinentes ao texto.

Essas premissas auxiliarão na busca pelo idioma estilístico senequiano no tratamento do mito de Édipo, sendo possível, a partir de todas as análises propostas, encontrar um paralelo dentro da língua materna (texto de chegada) para a transposição dessas duas obras de Sêneca ao português brasileiro.

As qualidades de um rei

Feita a devida explanação sobre o projeto tradutório, passa-se a exemplificar o que será feito com as tragédias em questão a partir da tradução expressiva de um pequeno trecho (de v. 654 a 659) da tragédia *Fenícias*, de Sêneca, a seguir apresentado e escandido:

ETÉOCLES

1	2	3	4	5	6
Rēgnā rē ° <u>nōn</u> uūlt, ēs sē ° qui^in uīsūs tīmēt.					
1	2	3	4	5	6
sīmūl is tā ° <u>mūn dī</u> cōn dītōr pōsūt dēūs,					
1	2	3	4	5	6
ōdium^āt quē rēg nūm. <u>rē gīs</u> ° hōc māgnī rēōr,					
1	2	3	4	5	6
Ōdīa^īp sā ° <u>prēmē rē</u> . <u>mūl tā</u> ° dōmī nāntēm uētāt					
1	2	3	4	5	6
āmōr sūō rūm; <u>plūs īn</u> ° ī rātōs līcēt.					
1	2	3	4	5	6
quī uūlt āmā rī, lān guīdā rēgnāt mānū.					

(Sen., *Phoen.*, 654-9)

O trecho está localizado no final do excerto restante da segunda parte da tragédia, em que os irmãos Etéocles e Polinices são impedidos de lutar pela intervenção de Jocasta, que tenta fazer com que os filhos se entendam e cessem as desavenças. Ela se coloca fisicamente entre os dois e argumenta a favor da paz. Os irmãos continuam a se desentender e a discussão é interrompida, não havendo final para a tragédia. Outrora, Etéocles e Polinices haviam celebrado um acordo pelo qual se comprometiam a alternar-se anualmente no trono, mas aquele não cumpriu com o combinado e este resolve invadir a cidade para tomar o trono para si.

No trecho, há referência a um tema filosófico amplamente tratado por Sêneca em sua obra filosófica: a ira. Em *De ira*,²³ Sêneca afirma ser a ira o sentimento

[...] mais abominável e violento de todos. Nos outros há realmente algo de tranquilo e pacífico; este é totalmente veemente e está no ímpeto da dor, furioso com um desejo quase inumano de armas, de sangue, de suplícios, até que, indiferente a si mesmo, prejudique a um outro, precipitando-se sobre seus próprios dardos e ávido de uma vingança que arrasta consigo aquele que se vingou.²⁴

Em *Fenícias*, Édipo se diz possuído exatamente por esse sentimento descrito pela obra filosófica senequiana, exatamente em acordo com o trecho acima citado: *Tumet animus ira, feruet immensum dolor, / maiusque quam quod casus et iuuenum furor / conatur aliquid cupio* (“[Meu] espírito está inflado de ira, [minha] dor arde intensamente, e eu desejo algo maior do que (aquilo que) o destino e o furor desses jovens empreende[m]”).²⁵

De acordo com o próprio autor, a ira consiste em uma loucura momentânea.²⁶ Sêneca descreve as diversas faces da ira:

A diferença entre ela [a ira] e a irascibilidade é evidente; é como diferenciar um homem embriagado de um alcoólatra, ou um

²³ Os trechos da obra *De ira* aqui apresentados são todos traduzidos por esta autora a partir do texto latino de Harvard University Press (Sêneca, 1928).

²⁴ Sêneca, *Dial.*, III, 1, 1: [*Exegisti a me, Nouate, ut scriberem quemadmodum posset ira leniri, nec immerito mihi uideris hunc praecipue affectum*] *pertimuisse maxime ex omnibus taetrum ac rabidum. Ceteris enim aliquid quieti placidique inest, hic totus concitatus et in impetus doloris est, armorum sanguinis suppliciorum minime humana furens cupiditate, dum alteri noceat sui neglegens, in ipsa irruens tela et ultionis secum ultorem tracturae avidus.*

²⁵ Sêneca, *Phoen.*, v. 352-354.

²⁶ Sêneca, *Dial.*, III, 1, 1.

homem tímido de um medroso. Um homem irado pode não ser um homem irascível; e um homem irascível, às vezes, pode não estar irado. Omitirei as outras [categorias] que, entre os gregos, distinguem a ira em tipos com numerosos nomes, já que entre nós não há vocábulos próprios, ainda que digamos “colérico” e “hostil”, não menos que “irritado”, “raivoso”, “vociferante”, “intratável”, “áspero”, que são diferentes aspectos da ira; entre esses é possível considerar o impertinente, refinado tipo de irascibilidade. De fato, algumas iras se estabelecem no grito, outras são não menos persistentes que frequentes, umas são furiosas nas mãos e moderadas nas palavras, outras são excessivas no amargor das palavras e das injúrias; algumas não vão além de queixas e de aversões, outras são fortes e profundas e voltadas para dentro. Outras mil faces tem esse mal multiforme.²⁷

Considerando as variadas faces da ira propostas por Sêneca, enumeram-se a seguir alguns termos usados pelo autor no texto de *Fenícias*, que se ligam a esse campo semântico: *crudelis, cruenta, dirus, execrabilis, ferox, feruidus, furens, furo, furor, incestificus, infandus, impius, inuisus, ira, iratus, monstrum, nefas, nefandus, odium, pestifer, saeuus, scelestus, scelus, semifer*.

Além desses termos, há ainda que se considerar a existência dos contextos construídos pela forma de se contar o mito, que sugerem o sentimento do furor, do ódio, da ira. Nomes como esses são dados, em *Fenícias*, para atitudes atrozes como as de Édipo e de seus filhos Etéocles e Polinices. São ações impensadas, contra a razão humana. Em sua obra filosófica, Sêneca procura levar à reflexão sobre como acabar com a ira — é possível controlar essa loucura momentânea da mesma forma, por exemplo, com que um médico procura acabar com uma enfermidade.²⁸

Em v. 654 a 659, há a utilização dos seguintes vocábulos: *inuisus, odium, odia* e *iratos*. Assim, é possível observar a relação existente entre as

²⁷ Sêneca, *Dial.*, III, 1, 4: *Quo distet ab iracundia apparet; quo ebrius ab ebrioso et timens a tímido. Iratus potest non esse iracundus; iracundus potest aliquando iratus non esse. Cetera, quae pluribus apud Graecos nominibus in species iram distinguunt, quia apud nos uocabula sua non habent, praeteribo, etiam si amarum nos acerbumque dicimus, nec minus stomachosum, rabiosum, clamosum, difficilem, asperum, quae omnia irarum differentiae sunt; inter hos morosum ponas licet, delicatum iracundiae genus. Quaedam enim sunt irae, quae intra clamorem considant, quaedam non minus pertinaces quam frequentes, quaedam saeuae manu uerbis parciores, quaedam in uerborum maledictorumque amaritudinem effusae; quaedam ultra querellas et auersationes non exeunt, quaedam altae grauesque sunt et introuersus uersae. Mille aliae species sunt mali multiplicis.*

²⁸ Sêneca, *Dial.*, III, 1, 6.

obras filosófica e trágica para teorizar e exemplificar, respectivamente, as consequências das paixões extremadas. Nesse sentido, tais personagens podem configurar os *exempla mythologica*, que Lohner, seguindo uma longa tradição de leitura, define como:

[...] apresentação de uma galeria de caracteres mitológicos tradicionais, retratados não como figuras realistas, porém extremadas, em cuja composição parecem ter sido deliberadamente desconsiderados os limites de verossimilhança com o objetivo de gerar estereótipos de comportamento, aptos a figurar como exemplos.²⁹

Nas palavras de Herrera, “os *exempla mythologica* se inserem nas tragédias senequianas para reforçar o seu conteúdo através de suas diferentes funções e, tudo isso, sem renunciar ao seu evidente valor estético”.³⁰

Assim, o trecho escolhido neste artigo para demonstrar o resultado pretendido com o presente projeto tradutório, dialoga com a intenção filosófica de tratar do tema da ira. As palavras destacadas pelas cesuras levam à ênfase dada pela personagem a *non uult, mundi, regis, premere, multa, plus in*. Esses termos auxiliam na construção de sentido da mensagem passada acerca das qualidades de um rei: 1) “NÃO QUER reinar quem teme ser odiado” (*non uult* reafirma a incompatibilidade existente entre reinar e temer o ódio); 2) “o deus criador DO MUNDO fez juntos o ódio e a realeza” (*mundi* demonstra que ódio e realeza estão juntos em todo o mundo, não importando a época que se analise); “é próprio de um grande REI COMPRIMIR estes ódios” (*regis* e *premere* delimitam a tarefa de qualquer rei: juntar realeza e ódio — sem essa união não há reino, segundo a argumentação proposta no trecho); “o amor dos seus impede quem domina de MUITAS COISAS” (*multa* denomina as inúmeras tarefas de um rei que são impossíveis de serem realizadas quando alguém quer e busca ser amado); “aos irados é permitido MAIS” (*plus in* traz a dimensão do poder que é possível alcançar quando se abdica do amor).

Além disso, a métrica dos versos em questão não separa por nenhum tipo de cesura os itens que, já no conteúdo, são inseparáveis: *odium atque regnum*. Estão juntos no conteúdo e também na expressão, inclusive unidos prosodicamente por uma sinalefa. Também estão da mesma maneira juntos os termos *simul ista*, fazendo referência aos mesmos itens mencionados.

²⁹ Cf. Lohner, 2009, p. 12.

³⁰ Cf. Herrera, 1997, p. 221 (trad. minha).

As cesuras principais, no trecho, estão todas localizadas no meio do terceiro pé e dividem o verso ao meio, proporcionando, em quase todos os casos, versos simétricos. Quanto à métrica, os v. 654 e 655 apresentam cesura secundária no pé; já nos v. 656, 657 e 658 a cesura secundária ocorre no quarto pé. Quanto ao conteúdo, a simetria divide blocos de sentido: 1) “reinar não quer/ aquele que teme ser odiado”; 2) “juntamente estes do mundo/ o deus criador fez”; 3) “ódio e realeza./ creio ser próprio de um grande rei”; 4) “estes ódios comprimir./ impede quem domina de muitas coisas”; 5) “o amor dos seus/ mais é permitido aos irados”; 6) “quem quer ser amado/ reina com mão fraca”.

É interessante perceber a predominância de longas nos versos 654 e 659, justamente o primeiro e o último dessa fala de Etéocles. Esse uso pode ter como efeito de sentido tornar o tom do trecho ainda mais solene que o empregado nos demais versos. Além disso, os dois referidos versos trazem máximas importantes para a argumentação, que opõem “ser odiado” e “ser amado”.

Além desses procedimentos métricos, também podem ser destacadas as figuras de linguagem presentes no trecho: 1) antítese (*amor*, no verso 658 se opõe a *odium*, no verso 656); 2) aliteração (repetição do som do “r” em *regnare*, *regnum*, *regis*, *reor*, *suorum*, *iratos*, *amari*, *regnari*); 3) quiasmo (construções cruzadas: a) *regnare non uult, esse qui inuisus timet* (verso 654) vs. *qui uult amari [...] regnat* (verso 659); b) *regnare [...] inuisus* (verso 654) vs. *odium atque regnum* (verso 656); c) *regis* (verso 656) vs. *odia* (verso 657);³¹ *multa dominantem uetat* (verso 657) vs. *amor suorum* (verso 658).

Segundo Lausberg, o quiasmo consiste no cruzamento de palavras, de funções sintáticas ou de proposições “relacionadas semanticamente entre si, dentro de um grupo frásico ou de um período” (1967, p. 235-236). As inversões mencionadas — ao chamarem atenção aos paralelismos dos conceitos de “ódio” e “realeza” ou do seu inverso “amor” (ideia aqui correlata a *pietas* — “amor à pátria e à família”) e “realeza” — servem à amplificação (*amplificatio*): se o *conditor mundi* dispôs esses termos em conjunção temporal (*simul*), o poeta os arranja em conjunção sintagmática.

Ao retomar insistentemente a construção em quiasmo, o texto senequiano aproxima essas ideias, caracterizando o conceito de “tirano” (*tyrannus*), que está relacionado com a conjunção de *odium* e *regnum*.³²

³¹ Por essa sugestão sobre o quiasmo e por todas as demais, agradeço ao parecerista anônimo de *Nuntius Antiquus*.

³² Note-se essa aproximação dessa concepção de realeza com o fragmento do *De ira* citado por Martinho de Braga: *Ira omnia ex optimo et iustissimo in contrarium mutat*.

Tal conjunção é imediatamente contraposta por dois quiasmos em 657-659, presentes nas oposições entre *dominantem-amor* e *amari-regnat*, que amplificam por antítese a conjunção dessas ideias a partir da requintada disposição dos termos. Nesse último contraponto, Sêneca parece estar se remetendo ao ideal de *bonus princeps* presente em sua obra filosófica e que está muito longe da realidade de Etéocles.³³

Por fim, levando-se em consideração todos os aspectos abordados, a proposta de tradução, em decassílabos, do trecho em questão, é a seguinte:

Etéocles

Reinar não quer quem teme ser malquisto.
Fez o deus criador do mundo juntos
ódio e reino: a um grandioso rei é próprio
os ódios reprimir, eis o que penso.
O amor dos seus impede a quem domina
muitas coisas; mais podem os irados.
Quem deseja amor reina com mão fraca.

Considerações finais

A tradução procurou manter as repetições vocabulares do texto de partida, bem como as oposições de conteúdo, as estruturas cruzadas e os demais efeitos de sentido observados. Além disso, buscou-se fluência na língua de chegada, fidedignamente à fluência formal que essa fala trágica teria em língua latina.

A tradução final das tragédias *Édipo* e *Fenícias*, na íntegra — o propósito da pesquisa de que este artigo faz parte —, pretende ser o resultado de um estudo mais completo sobre os procedimentos expressivos encontrados nos textos de partida, bem como sobre a recorrência desses procedimentos e seu grau de relevo perante os demais. Assim, um estudo minucioso dos versos será imprescindível para tal tarefa, como este artigo buscou mostrar.

*Quemcumque obtinuerit, nullius eum meminisse officii sinit: da eam patri, inimicus est; da filio, parricida est; da matri, nouerca est; da ciui, hostis est; da regi, tyrannus est. — “A ira tudo muna de ótimo e justíssimo ao contrário. De quem quer que ela se apossa, não permite que ele lembre de nenhum dever; apresente-a ao pai, faz-se inimigo; ao filho, faz-se parricida; à mãe, faz-se madrasta; ao cidadão, faz-se um inimigo estrangeiro; ao rei, faz-se tirano” [Sêneca, *Dial.*, III, 1, 3(fr1)1].*

³³ Sêneca, *Cl.*, XV, 3: *Hoc ipso exemplo dabo, quem compares bono patri, bonum principem. “Exemplificarei assim: tu compararias esse bom príncipe ao bom pai”.*

Na medida em que se estudarem os procedimentos poéticos, tais como o autor os utilizou (com que frequência, com que grau de importância, com que preferências de vocabulário e de estrutura sintática), estar-se-á, ao mesmo tempo, definindo o idioma estilístico senequiano no tratamento trágico do mito de Édipo.

Referências

- ALMEIDA, G.; CAMPOS, H.; VIEIRA, T. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BARBOSA, J. A. Envoi, a tradução como resgate. In: BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 155-158.
- BRODSKY, J. O filho da civilização. In: BRODSKY, J. *Menos que um: ensaios*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 73-87.
- CAMPOS, H. O Prometeu dos barões. In: ALMEIDA, G.; CAMPOS, H.; VIEIRA, T. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 231-253.
- CART, A. *et alii*. *Gramática latina*. Trad. M.-E. Soeiro. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1985.
- de CASTILHO, J. F. (org.). *Manuel Maria do Bocage: excertos seguidos de uma notícia sobre sua vida e obras, um juízo crítico, apreciações de belezas e defeitos, estudos de língua*. Tomo III. Rio de Janeiro/ Paris: Garnier/ A. Durand, 1867.
- CHOCIAY, R. Em busca do estilo. *Alfa*, São Paulo, n. 27, p. 65-76, 1983.
- DEZOTTI, J. D. *O epigrama latino e sua expressão vernácula*. Dissertação de mestrado inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 1990.
- EURIPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra: três tragédias*. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FILINTO ELÍSIO. *Obras completas de Filinto Elísio*. Ed. F. Moraes Braga. Tomo IV — “Medea, de Sêneca”. Braga: APPACDM, 1998-2004, p. 143-147.
- HERRERA, G. R. Exempla mythologica en las tragedias de Séneca. In: RODRIGUES PANTOJA, M. (org.). *Sêneca dos mil años después: Actas del Congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento*. Córdoba: Universidad de Córdoba y Cajasur, 1997, p. 211-221.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- KLEIN, G. R. *O Édipo de Sêneca: tradução e estudo crítico*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas: IEL-UNICAMP, 2005.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1967.
- LOHNER, J. E. S. Posfácio: o “Agamêmnon” de Sêneca. In: SÊNECA. *Agamêmnon*. Trad., introdução, posfácio e notas J. E. S. Lohner. São Paulo: Globo, 2009, p. 111-155.
- OLIVA NETO, J. A. Bocage e a tradução poética no século XVIII. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. M. M. B. du Bocage. São Paulo: Hedra, 2000, p. 9-33.

- PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEROZIM, J. *O Édipo de Sêneca: do mito à razão*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1977.
- SÊNECA, L. A. *Agamêmnon*. Trad., introdução, posfácio e notas J. E. S. Lohner. São Paulo: Globo, 2009.
- SENECA, L. A. *Moral essays: vol. I*. Trad. J. W. Basore. London: Harvard University Press, 1928.
- SENECA. *Tragedies: vol I*. Edited with introduction and translation by John G. Fitch. London/ Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
- SENECA'S *Tragedies: vol. II*. Edited with introduction and translation by John G. Fitch. London/ Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.
- SENECA. *Seneca's Phoenissae*. Introd. and commentary by M. Frank. New York: E. J. Brill, 1995.
- SENECA. *Hippolyto*. Trad. Sebastião Francisco Mendo Trigozo. Lisboa: Academia Real das Ciencias, 1813.
- SÊNECA. Trad. do trecho final de "Thyestes" por J. F. de Castilho. In: OVIDIO. *Os amores de P. Ovídio Nasão*. Paráfrase por A. F. de Castilho, seguida pela Grinalda Ovidiana, por J. F. de Castilho. Rio de Janeiro: Bernardo Xavier Pinto de Sousa, 1858 (disponível em <http://purl.pt/6255>; acesso em 23/04/2009).
- SÊNECA. *Édipo, tragédia de Sêneca*. Trad. Cândido Lusitano — manuscrito da Biblioteca Pública de Évora (códice CXIII/ 1 — 1 d., fôlios 65 a 108 vº).
- VIEIRA, B. V. G. "*Farsália*", de Lucano, cantos I a IV: prefácio, tradução e notas. Tese de doutorado inédita. Araraquara: Universidade Estadual Paulista, 2007.

DE RE RUSTICA DE COLUMELA E GEÓRGICAS IV DE VIRGÍLIO: ESTUDO CRÍTICO-COMPARATIVO*

Gilson José dos Santos**

Universidade Estadual de Campinas

ABSTRACT: In the study we analyse comparatively selected fragments from *Georgics IV* and *De re rustica* (Book IX) in order to understand a little better the linguistic-literary treatment due to the distinct generic orientations the authors deliver to their works. The dominating compounding and stylistic characteristics in the texts are studied and are used as instruments to analyse (a) the constitutive particularities of the genders, didactic poetry and technical treatise (in prose), and (b) the aspects related to the construction of the particular meanings in the works. The theoretical reference marks for the text studies are: the literary genders theory, literary stylistic (referring to the Roman agrarian literature) and the history of Roman literature.

KEYWORDS: Roman agrarian literature; didactic poetry; technical treatise; *Georgics*; *De re rustica*.

* Este artigo resulta de nossa Dissertação de Mestrado na Faculdade de Letras da UFMG, como bolsista CAPES e sob orientação do Prof. Dr. Matheus Trevizam, a quem agradeço publicamente pela orientação cuidadosa e sugestões valiosas durante o desenvolvimento da pesquisa. Título da Dissertação: Literatura agrária latina: tradução e estudo do “De Re Rustica” (livro IX) de Columela, e “Geórgicas” (canto IV), de Virgílio.

** gilsonsantos2105@hotmail.com

Introdução

O *De re rustica* de Columela é considerado, por vezes, não somente o *opus magnum* do agrônomo romano, senão o mais importante tratado técnico que se conservou a respeito da atividade rural da Antiguidade (romana).¹ Nessa obra, que abriga doze livros em prosa, exceto o livro X — *De cultu hortorum*, “Da cultura do horto” —, escrito em hexâmetro datílico e idealizado como um complemento às *Geórgicas IV* de Virgílio, o agrônomo oferece um conjunto de instruções e técnicas minuciosas aos leitores a respeito da atividade rural na Itália antiga. De modo geral, os traços distintivos desse gênero literário são (a) o emprego de língua técnica agrícola,² que se distingue sobretudo pelo léxico especializado,³ (b) o estilo elevado,⁴ que a partir do medievo representaria um obstáculo à difusão dessa obra,⁵ (c) a busca constante da *uariatio* na sintaxe e no léxico, (d) o gosto pela disposição simétrica ou correlativa dos membros da frase, (e) a observância das normas da prosa métrica⁶ e (f) a personificação e descrição recorrentes.⁷ A esses elementos estilístico-formais do gênero, une-se um modo didático-instrucional de divulgar saberes técnicos, caracterizado pela exposição pormenorizada de informações e procedimentos vários e pela preocupação constante em atender as necessidades práticas do leitor-agricultor. A conjunção de todos esses elementos distintivos do gênero, apesar de subordinar a linguagem a seu uso concreto e converter o caráter

¹ Cf. Aguilar, 2006, p. 264.

² Cf. de Meo, 2005, p. 25: *La lingua agricola [...] è soprattutto quella che emerge dalle opere di carattere specifico, a cominciare dal “De agri cultura” di Catone (II secolo a.C) per giungere all’ “Opus agriculturae” di Palladio, in 14 libri, testimonianza dell’interesse per l’argomento ancora vivo nel IV secolo.*

³ Cf. de Meo, 2005, p. 34.

⁴ Cf. Martin e Gaillard, 1990, p. 176-177: *Le tout dans un style d’un classicisme parfait, constamment soutenu, dont l’emploi s’explique sans doute par son désir de donner à l’agronomie ses lettres de noblesse, en ne se permettant aucun relâchement, aucune négligence au niveau de l’écriture.*

⁵ Cf. Armendáriz, 1995, p. 32-33.

⁶ Cf. Marouzeau, 1946, p. 287-289: *La recherche du rythme dans l’énoncé, fait universel, a joué un rôle particulièrement important en latin, à toutes les époques. Outre les raisons qu’a l’écrivain ou le sujet parlant d’ordonner les éléments de l’énoncé en fonction du sens et selon les règles de la syntaxe, il éprouve en outre le besoin dans certains cas de réaliser une succession de membres et d’intervalles propre à satisfaire l’oreille.*

⁷ Cf. Armendáriz, 1995, p. 32.

informativo em função dominante do texto, não impede a vontade de estilo que confere ao *De re rustica* pretensões literárias.

O livro IX, apesar de reservar um primeiro capítulo à construção de viveiros para animais selvagens, refere-se basicamente à apicultura: as várias espécies de abelhas, a escolha do lugar apropriado para o apiário, tipos de abrigo para as colmeias, identificação da abelha rainha, remédios para as abelhas, entre outros temas atinentes a esses insetos. Um aspecto notável desse livro é o emprego de citações de versos das *Geórgicas IV* de Virgílio como garante único de passagens de caráter técnico, o que indica a existência de uma rede de relações intertextuais que revelam a admiração que o agrônomo nutria pelo vate mantuano. E nessa admiração pode haver a conveniência de se apresentar sob a fiança legitimadora de uma tradição, e assim se autolegitimar.⁸

Geórgicas, por sua vez, considerada a obra-prima de Virgílio,⁹ e simultaneamente sua produção menos prestigiada pelo público leitor,¹⁰ pertence ao gênero poesia didática, cuja tradição literária caracterizada por certos traços distintivos se inicia com *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, no século VIII a.C. Durante os séculos em que tal forma foi praticada, características internas, como, por exemplo, a onipresença do caráter de ensinamento, o enfoque de temas técnico-filosóficos e a voz de um *magister* didático que se dirige a um *discipulus* colaboraram para a particularização do gênero.¹¹ Ao iniciar as *Geórgicas*, o talento poético de Virgílio já estava

⁸ Cf. Conte e Barchiesi, 2010, p. 87: *O texto que cita quer tornar-se por sua vez citável.*

⁹ Cf. Grimal, 1985, p. 117: *Il est certain que les “Géorgiques”, qui sont l’oeuvre de Virgile la plus parfaite, témoignent d’un long travail. L’équilibre de la composition, qui donne aux quatre chants de longueurs voisines, la pureté de la langue, toujours claire et harmonieuse, la vérité des épisodes, la précision d’une pensée qui parvient à illustrer chaque technique de l’agriculture en l’associant à des images inoubliables, rien de tout cela ne saurait avoir été donné par les dieux.*

¹⁰ Cf. Polara, 1983, p. 3: *Una lunga tradizione che da Concetto Marchesi risale fino al Leopardi vede nelle “Georgiche” l’opera più perfetta di Virgilio, la sua prova più felice tra una raccolta come le “Bucoliche”, in cui ancora si avvertono alcuni limiti di inesperienza, e un epos celebrativo come l’ “Eneide”, rimasto incompiuto e con evidenti segni della mancata rifinitura [...]. Ma di fronte a questa posizione privilegiata che l’autore stesso e la critica più accorta hanno assegnato al poema della campagna c’è l’evidente minore fortuna di cui esso ha sempre goduto presso il grosso pubblico: già nei graffiti di Pompei è enorme la sproporzione fra le citazioni dalle “Bucoliche” e dall’ “Eneide”, composizioni di grande successo presso le più svariate categorie sociali, e quelle dalle “Georgiche”, praticamente ignorate.*

¹¹ Cf. Toohey, 1996, p. 21 *apud* Trevizam, 2006, p. 147.

assegurado com a obra precedente, as *Bucólicas*, dez églogas de temas campestres e pastoris. O seu propósito, porém, ao compor um poema sobre temas agrários não foi somente transmitir uma série de conhecimentos técnicos sobre os trabalhos do campo, como, por exemplo, o tempo propício para realizar o plantio e a colheita ou os procedimentos adequados para castrar as colmeias. Se nos fixássemos apenas nesse aspecto temático, a obra seria classificada como um tratado técnico de agronomia;¹² mas as *Geórgicas* representam muito mais do que um simples compêndio de aplicação prática sobre métodos a seguir na agricultura.¹³ Essa afirmação surge de um fato facilmente comprovável: da totalidade de preceitos úteis e práticos em cada ramo da agricultura, Virgílio seleciona apenas os que convêm à finalidade artística e à gravidade moral de cada episódio. Tal atitude é significativa, porque estabelece uma clara distinção entre a poesia didática virgiliana e os tratados técnicos relativos a assuntos rurais. Virgílio desenvolve temas de menor interesse prático para agricultores e omite outros de fundamental importância. Esse silêncio indica que o poeta seleciona os temas de maior potencial estético, privilegiando a função poética em detrimento da informativa.¹⁴

A seguir, analisamos comparativamente dois trechos selecionados do *De re rustica* (IX 4-5) e das *Geórgicas* IV — o primeiro se refere ao prefácio e ao proêmio, respectivamente, das referidas obras; o segundo, à descrição de aspectos físicos e comportamentais dos diferentes tipos de abelhas (rainhas e operárias) —, para compreendermos um pouco melhor o tratamento linguístico-literário decorrente de orientações genéricas distintas que os

¹² Cf. Doody, 2007. p. 182: *Traditionally, technical writing has been defined in terms of its utility and in opposition to literature, and this position still has some currency. [...] the rigidity of the distinction between literary and nonliterary text makes it difficult to explore shared material and shared concerns across didactic poetry and prose writings [...]. There has been an alternative movement, however, that argues for more flexible boundaries between technical and other sorts of writing produced at Rome. The idea of a "spazio letterario", introduced by Guglielmo Cavallo and others, has been particularly productive in breaking down rigid divisions between literary and nonliterary texts in antiquity: despite their differences, almost all texts were written and read in the same milieu, governed by the same rules of literary production.*

¹³ Cf. Sêneca, 2004, p. 400: Sêneca (4 a.C.-65 d.C.), na *Epístola LXXXVI*, 15, já fazia justiça à opinião de que Virgílio compusera um poema: *O nosso poeta, aliás, cuidava menos da verdade que da beleza literária, interessado como estava em proporcionar prazer aos seus leitores, e não em dar lições aos homens do campo!* (trad. J. A. Segurado e Campos).

¹⁴ Cf. Trevizam, 2006, p. 157: *Quanto à seletividade, já foi observado à exaustão que, ao lado da omissão de certos assuntos de fundamental importância para os "agricolae" romanos, Virgílio dá ênfase aparentemente injustificada a outros desprovidos do mesmo peso prático.*

autores conferem às suas obras e os aspectos relacionados à construção dos significados particulares das obras.

I. Proêmio das *Geórgicas IV* *uersus* Prefácio do livro IX do *De Re Rustica*

Como primeiro elemento de cotejo entre as *Geórgicas IV* e o livro IX do *De re rustica*, elegemos as unidades textuais de apresentação das respectivas obras, que sinalizam os traços norteadores dos textos postos em confronto.

O proêmio das *Geórgicas IV* é breve: sete versos distribuídos de forma equilibrada em três períodos de 2, 3 e 2 versos, respectivamente:

*Protinus aerii mellis caelestia dona
exsequar: hanc etiam, Maecenas, adspice partem.
Admiranda tibi leuium spectacula rerum,
magnanimosque duces totiusque ordine gentis
mores et studia et populos et proelia dicam.
In tenui labor; at tenuis non gloria, si quem
numina laeua sinunt auditque uocatus Apollo.*¹⁵

No primeiro período, os termos que iniciam os dois primeiros versos que o compõem — *protinus* (v. 1), “prossequindo”, e *exsequar* (v. 2), “relatarei” — indicam a continuidade dos livros precedentes. A expressão *aerii mellis caelestia dona* (v. 1), “dons celestes do aéreo mel”, anuncia o único tema contemplado no canto, a apicultura (Varrão, por exemplo, uma das fontes¹⁶ de Virgílio, aborda-a juntamente com a criação de outros

¹⁵ *Geórg.* IV 1-7: “Prossequindo, os dons celestes do aéreo mel relatarei: essa parte também, Mecenas, considera. Para tua admiração, direi espetáculos de pequenos assuntos e, em ordem, magnânimos chefes, costumes, ocupações, povos e combates de nações inteiras. Pequeno o trabalho; mas não pequena a glória, se os deuses contrários o permitem e Apolo invocado ouve” (trad. nossa).

¹⁶ As fontes consultadas por Virgílio poderiam ser organizadas em duas categorias: fontes técnicas e fontes poéticas. Cf. Gigante, 1982, p. 123-124: *Quanto alle fonti, Virgilio ha tenuto presente la “Historia animalium” di Aristotele (libro IX, cap. 40) e soprattutto Varrone, di cui il lungo cap. 16 del III libro “De re rustica”, dedicato alle api, offre la possibilità di confronti con numerosi passi appartenenti alla prima parte del IV libro delle “Georgiche”. [...] Tra le fonti poetiche ricordiamo soprattutto Lucrezio, il grande maestro di Virgilio, che da lui prende espressioni e immagini, trasferendole in contesti diversi,*

animais da casa de campo), e contrapõe uma ideia de pureza e suavidade à imagem lúgubre que encerra o canto anterior (III), que termina com o funesto episódio da peste que assola os animais na região dos Alpes. A forma *aerii* retoma uma concepção dos Antigos, segundo a qual o mel caía do céu e se depositava sobre as flores;¹⁷ e *caelestia dona* sugere que ele é um dom do céu e dos deuses. O poeta se dirige a *Maecenas*¹⁸ (na mesma posição que essa palavra ocupa no livro I, v. 2), a quem dedica o poema, e o convoca em tom solene para que *adspicat*¹⁹ (v. 2), “considerere”, o seu canto. No segundo período (v. 3-5), o poeta estabelece a semelhança entre as abelhas e a sociedade humana: as formas *admiranda tibi... spectacula*²⁰ (v. 3), “espetáculos... para tua admiração”, antecipam o caráter surpreendente e maravilhoso das imagens que serão apresentadas aos leitores; enquanto os termos de estrato militar, social e político que caracterizam o livro IV — “*magnanimos... duces totius... gentis/ mores et studia et populos et proelia* (v. 4-5), “magnânimos chefes, costumes, ocupações, povos e combates de nações inteiras” — conferem-lhe um tom épico que contrasta com a expressão *leuium... rerum* (v. 3), “pequenos assuntos”, a qual confirma a vinculação estética de Virgílio à poética alexandrina, ao ideal calimaquiano de leveza e brevidade.²¹ A estrutura mesma desse proêmio é exemplo modelar de elaborada concisão.²² No segmento final (v. 6-7), que traz a expressão *in tenui labor*²³ (v. 6), “pequeno o trabalho”, o poeta reafirma o ideal alexandrino da

arricchendole così di sfumature e significati nuovi; ma, rispetto a Lucrezio, che espone una dottrina filosofica di altri, Virgilio canta la natura e gli animali con grande partecipazione, e cura i particolari, anche minimi, con amore e sensibilità acutissima.

¹⁷ Cf. Aristóteles, 2006, p. 238: V, 22, 4. [...] o mel é uma substância que cai do ar, sobretudo por altura do nascimento dos astros e quando se forma o arco-íris. Em geral não há mel antes do nascer das Plêiades [maio]. E, ainda, [...] o mel não é ela [abelha] que o faz, mas recolhe-o quando ele se deposita.

¹⁸ Cf. Virgílio, 2007, p. 137-138: *La posizione del nome assicura che le “Georgiche” sono formalmente dedicate a Gaio Mecenate [I, 2; II, 41; III, 41; IV, 2], influente cavaliere di origine etrusca, ispiratore della politica culturale di Augusto e protettore di Virgilio* (nota de Alessandro Barchiesi ao livro I das *Geórgicas*).

¹⁹ Cf. Gigante, 1982, p. 126: [...] “aspice” contiene una sfumatura di tono quasi religioso, e prelude a qualcosa di importante, di impegnativo.

²⁰ Cf. Gigante, 1982, p. 126: “*admiranda... spetacula*”: sono visioni continue che il poeta nel corso del libro offre al lettore e che danno, di volta in volta, il senso della sorpresa, del miracolo.

²¹ Cf. Gigante, 1982, p. 126-127.

²² Cf. Virgílio, 2007, p. 175 (nota de Alessandro Barchiesi ao livro IV das *Geórgicas*).

²³ Cf. Gigante, 1982, p. 127: [...] nell'espressione “*in tenui labor*” (v. 6), nella quale è

brevidade, no início do mesmo verso em que destaca o valor de sua obra — *tenuis non gloria* (v. 6), “não pequena a glória” —, sugerindo sua vinculação a essa escola. Por fim, invoca-se Apolo, deus protetor da poesia.²⁴ De fato, a ênfase do proêmio recai no contraste entre a pequenez das abelhas e a grandiosidade de seu modo de viver, que se apresenta como motivo central do livro IV. A disposição mesma dos dois livros finais das *Geórgicas* sugere esse contraste, seja pelo movimento do grande ao pequeno (dos animais maiores às abelhas), seja pelo aprofundamento da complexidade da relação homem-natureza.²⁵ Passemos, agora, ao prefácio do livro IX do *De re rustica*:

*Venio nunc ad tutelam pecudum siluestrium et apium educationem: quas et ipsas, Publi Siluine, uillaticas pastiones iure dixerim; siquidem mos antiquus lepusculis capreisque, ac subus feris iuxta uillam plerumque subiecta dominicis habitationibus ponebat uiuaria, ut et conspectu suo clausa uenatio possidentis oblectaret oculos, et cum exegisset usus epularum, uelut e cella promeretur. Apibus quoque dabatur sedes adhuc nostra memoria uel in ipsis uillae parietibus excisis, uel in protectis porticibus ac pomariis. Quare quoniam tituli, quem praescripsimus huic disputationi, ratio reddita est, ea nunc quae proposuimus singula persequamur.*²⁶

O prefácio inicia-se com a expressão *Venio nunc*, “Passo, agora”, que (tal qual o *protinus... exsequar* das *Geórgicas IV*) indica a continuidade dos livros precedentes. O fragmento *tutelam pecudum siluestrium et apium*

racchiuso l'ideale alessandrino (soprattutto callimacheo) del λεπτός, che ritroviamo anche in altri poeti dell'età augustea.

²⁴ Cf. Polara, 1983, p. 17-18: *Il poema didascalico doveva contenere nel suo proêmio tre elementi: una “propositio”, che informava il lettore sul contenuto dell’opera, una “dedicatio”, con cui il poeta onorava il personaggio per cui l’opera era scritta, ed una “inuocatio” che chiamava le divinità in aiuto alla difficile impresa.*

²⁵ Cf. Virgílio, 2007, p. 175 (nota de Alessandro Barchiesi ao livro IV das *Geórgicas*).

²⁶ *RR. IX Praefatio*: “Passo, agora, ao trato dos animais selvagens e ao cuidado das abelhas: essas mesmas coisas, Públio Silvino, eu também chamaria com justiça de *uillatica pastio*; pois o costume antigo estabelecia reservas para as lebres, para os cabritos e para os porcos selvagens junto da casa de campo, quase sempre abaixo das habitações senhoriais, para que a visão das caçadas em recinto fechado deleitasse os olhos do senhor e, tendo-o exigido o costume dos banquetes, dali se retirasse como de uma despensa. Dava-se morada às abelhas, ainda em nossa época, quer nas próprias paredes escavadas da casa de campo, quer nos pórticos cobertos e nos pomares. Então, visto que a razão do título que preestabelecemos para essa discussão foi referida, desenvolvamos agora, um a um, os tópicos propostos” (trad. nossa).

educationem, “cuidado dos animais selvagens e à criação das abelhas”, anuncia que a apicultura é abordada juntamente com a criação de outros animais da casa de campo (como o fizera Varrão), o que a coloca no mesmo plano das demais criações da casa de campo. A leitura do livro, porém, revela que a criação de outros animais ocupa apenas o primeiro capítulo, enquanto a apicultura se estende pelos quinze capítulos restantes, em que aspectos variados do tema são abordados, confirmando que a apicultura ocupa um lugar de destaque entre as demais criações por sua importância econômica na sociedade romana. Em seguida, o agrônomo assume a voz de *magister* didático e se dirige a *Publio Siluino*, o amigo a quem dedica o texto e personificação do leitor. Segue-se a retomada e desenvolvimento dos temas já anunciados de forma concisa no início do prefácio, em que se percebe a postura político-econômica ‘moderna’²⁷ do agrônomo que se mobiliza para reformar as práticas agrícolas tradicionais. Ao referir-se à criação de animais da casa de campo, ele menciona um *mos antiquus*,²⁸ “o costume antigo”, que estabelecia reservas para os animais, indicando um tipo obsoleto de criação de animais selvagens para uso doméstico que se opõe à maneira ‘moderna’ que ele defende, cujo fim é, sobretudo, gerar lucro para o proprietário; e enumera os animais criados pelos antigos, *lepusculis capreisque, ac subus feris*, “para as lebres, para os cabritos e para os porcos selvagens”, em que se prenuncia uma crítica ao ‘costume antigo’, pois as lebres não são próprias para criação em cativeiro, visto que pela pequenez de seus corpos elas se intrometem pelas aberturas dos cercados

²⁷ Cf. Martin, 1971, p. 319: *Columelle estime donc que les techniques agricoles sont loin d'avoir été développées comme elles l'auraient pu et qu'elles sont restées, sinon primitives, du moins empiriques.*

²⁸ Cf. Pereira, 2009, p. 357: *Os Romanos tinham como suporte fundamental e modelo do seu viver comum a tradição, no sentido de observância dos costumes dos antepassados, “mos maiorum”. Esta ideia é, pelo menos, tão antiga como Ênio, em fragmento muitas vezes citado: ‘Nos costumes e varões antigos se apoia o Estado Romano’. Não confundir a referência ao mos antiquus a uma possível crítica do agrônomo ao mos maiorum; pelo contrário, Columela é um defensor dos costumes tradicionais e das ideias morais romanas — labor, fides, honor, entre outras —, como Virgílio, ele era um escritor engajado, e, ao criticar um determinado ‘costume antigo’, cuja origem é difícil determinar, ele se refere às práticas que conduziram Roma à crise agrícola de seu tempo, obrigando o Estado a importar alimentos como nos tempos das guerras civis. René Martin (1971, p. 311) assim se expressa sobre o assunto: *Face à la crise agricole de son temps, Columelle ne se borne pas à diagnostiquer le mal et à déterminer ses causes; il propose aussi un certain nombre de remèdes, qu’il nous faut étudier maintenant, et qui le font passer, ainsi que nous le verrons, de l’économie et de la philosophie à la politique.**

e fogem, após o *pater familias* ter gasto tempo e recursos para alimentá-las. Ao referir-se à apicultura, o agrônomo alude à permanência de práticas agrícolas ultrapassadas (*mos antiquus*), que *adhuc nostra memoria*, “ainda em nossa época”, estabelecia as colmeias quer *in ipsis uillae parietibus excisis, uel in protectis porticibus ac pomariis*, “nas próprias paredes escavadas da casa de campo, quer nos pórticos cobertos e nos pomares”. Aqui, também, estabelece-se o contraste entre um tipo de manejo já superado em seu tempo e uma prática ‘moderna’, que gera maior produtividade das colmeias e, conseqüentemente, maior lucro para o proprietário. No fim do prefácio vem a indicação da ordem linear adotada na exposição da matéria — *ea nunc quae proposuimus singula persequamur*, “desenvolvamos agora, um a um, os tópicos propostos”.

Nota-se que o prefácio do livro IX de Columela se configura como uma espécie de resumo de suas concepções político-culturais e econômicas: após indicar os temas do livro (criação de animais e apicultura), ele menciona em linhas gerais o *mos antiquus* que pretende reformar, contribuindo assim para a grandeza de Roma; e na exposição da matéria, encontramos expressões disseminadas que revelam críticas ao “costume antigo”. Nesse aspecto, o prefácio se identifica, ainda que lateralmente, com o prêmio das *Geórgicas IV*, que, ao destacar o contraste entre a pequenez das abelhas e a grandiosidade de seu modo de viver, representa a colmeia como exemplo modelar de organização político-econômico-social para a sociedade humana.

II. Eleição de um rei e características das melhores abelhas

O segundo elemento particularizado do cotejo entre as obras em estudo se refere à descrição de aspectos físicos e comportamentais dos diferentes tipos de abelhas (rainhas e operárias), e à eleição das melhores quanto à capacidade melífera. Tal classificação é essencial ao manejo das abelhas e à organização do sistema produtivo nos *fundi*, uma vez que as diferentes espécies apresentam variada habilidade para produzir mel.²⁹ Antes de passarmos à análise dos trechos selecionados, convém fazer uma ressalva: os antigos tomavam as rainhas por reis e, ao descrevê-los se referiam na verdade a rainhas. A descoberta de que os enxames eram guiados por fêmeas ocorre apenas no século XVII.³⁰

²⁹ Cf. Trevizam, 2006, p. 325.

³⁰ Cf. Barchiesi, 2007, p. 175: *La scoperta che gli sciami sono in realtà guidati da una “regina” è giunta solo nel XVII secolo.*

Virgílio descreve primeiro dois tipos de reis (v. 88-94); e, na seção que vem imediatamente, duas espécies de abelhas comuns (v. 95-102) que o poeta vincula, uma a uma, a determinado rei. O modo especial de organização do tema e, sobretudo, as escolhas vocabulares, têm sugerido a alguns críticos a leitura desses episódios como alegoria da realidade histórica do poeta. Virgílio redigiu esse canto, provavelmente, em 30 a.C., um ano após a batalha de Ácio que selou a vitória de Augusto sobre Marco Antônio. Naturalmente, os acontecimentos desse período ofereceram ao poeta elementos para o desenvolvimento de intenções político-ideológicas evidentes a seus contemporâneos, que ele soube integrar à estrutura do poema.³¹ Alguns críticos formularam a hipótese de que, na campanha político-militar que então se desenvolveu, Augusto teria sido identificado a Apolo, deus da poesia, ordem e harmonia e, ainda, da medicina, cujo culto se realiza durante o dia; Marco Antônio, por outro lado, a Dioniso (de origem oriental), deus do vinho e, por extensão, do irracional e insensato, cujas cerimônias se realizavam durante a noite.³² De acordo com essa leitura, tais relações foram aproveitadas para estabelecer uma oposição ideológica essencial à estrutura das *Geórgicas*: Augusto-Roma-Occidente e Marco Antônio-Egito-Oriente. Vejamos a seção referente aos “reis” (IV 88-94):

*Verum, ubi ductores acie reuocaueris ambo,
deterior qui usus, eum, ne prodigus obsit,
dede neci; melior uacua sine regnet in aula.
Alter erit maculis auro squalentibus ardens
(nam duo sunt genera): hic melior insignis et ore
et rutilus clarus squamis; ille horridus alter*

³¹ Cf. Polara, 1983, p. 7-8: [...] sotto l'immagine dell'agricoltura, e accompagnata dalle lodi che all'agricoltura sono riservate, è presentata sempre la “Saturnia tellus”, l'Italia, in una contrapposizione ideale fra i costumi laboriosi e frugali degli italici — e quindi di Ottaviano — e quelli molli e rilassati degli orientali — e quindi di Antonio —; così l'esaltazione dell'agricoltura come lavoro, e lavoro manuale, serve a mettere in secondo piano, come non-lavoro e quindi non-valore, l'attività speculativo-filosofica e teorico-politica di alcuni settori dell'aristocrazia senatoria che ancora potevano nutrire qualche inconfessata simpatia per le posizioni dei cesaricidi, pur sconfitte militarmente e politicamente; così soprattutto la necessità della pace interna e della fine delle guerre civili, condizione indispensabile per una proficua attività agricola, porta nella parte finale del primo libro delle *Georgiche* alla proposta di una totale delega della gestione dello stato al princeps in cambio della restituzione di condizioni che garantiscano la sicurezza del lavoro.

³² Cf. Bauzá, 2008, p. 61.

*desidia latamque trahens inglorius aluom.*³³

Logo após a famosa cena da batalha das abelhas (v. 67-87) — alegoria da batalha de Ácio, em que Otaviano, vencedor, é contraposto a Marco Antônio, perdedor inglório —, vem a primeira seção eleita para análise, em que se apresentam dois tipos de reis (v. 88-94). Esse fragmento também pode ser interpretado simbolicamente, pois a terminologia virgiliana é rica em possibilidades significativas que sugerem tal interpretação. No primeiro verso dessa passagem, por exemplo, a forma *ductores* (v. 88), “líderes”, evoca uma imagem militar e monárquica que identifica os reis das abelhas aos dos homens. O *melior* (v. 90), “melhor”, é aquele *ardens* (v. 91), “que brilha”, e *clarus* (v. 93), “brilhante”, e que *regnet in aula* (v. 90), “reina na corte”; o pior, ao contrário, é aquele que arrasta *latamque...aluom* (v. 94), “enorme ventre”, *inglorius* (v. 94), “sem glória”. Esses termos, que remetem ao gênero épico, aguçam a imaginação do leitor e sugerem relações entre o mundo das abelhas e a realidade histórica à época em que o poeta escreve, mas não há consenso a respeito de tais relações.³⁴ Vejamos agora a seção subsequente (IV 95-102):

*Vt binae regum facies, ita corpora plebis:
namque aliae turpes horrent, ceu puluere ab alto
quom uenit et sicco terram sputit ore uiator
aridus; elucent aliae et fulgore coruscant
ardentes auro et paribus lita corpora guttis.
Haec potior suboles: hinc caeli tempore certo
dulcia mella premes, nec tantum dulcia quantum
et liquida et durum Bacchi domitura saporem.*³⁵

³³ *Geórg.* IV 88-94: “Mas, quando tiveres chamado do combate os dois líderes, entrega à morte aquele que pareceu pior, para que consumindo não seja prejudicial; deixa que reine o melhor na desimpedida corte. Um (pois duas são as espécies) será brilhante com pintas incrustadas de ouro. Esse, insigne por seu aspecto e distinto por suas rutilantes escamas, é o melhor; aquele outro é repugnante por sua indolência, arrastando inglório enorme ventre” (trad. nossa).

³⁴ Cf. Thomas, 2003, p. 162, in Virgil, 2003: *The lines on the good and bad king have been seen as pure allegory, representing Octavian and Antony, but Virgil's treatment of the bees, while symbolic, does not suit such strict equation.*

³⁵ *Geórg.* IV 95-102: “Dois são os aspectos dos reis, assim como os corpos da plebe: porque umas são disformes e hirsutas, como o viajante sedento quando vem por um leito de pó e cospe terra de sua garganta seca; outras reluzem e cintilam de esplendor, brilhantes do ouro e por seus corpos mosqueados de simétricas manchas. Essa é a melhor estirpe: dela extrairás na estação certa do ano doces

O poeta descreve, também comparativamente, dois tipos de abelhas operárias, identificando-as ao seu respectivo rei:³⁶ *Vt binae regum facies, ita corpora plebis* (v. 95), “Do mesmo modo que são dois os aspectos dos reis, assim os corpos da plebe”; e nesse verso está assinalada a imagem humanizada das abelhas como súditos de reis³⁷ (os romanos contemporâneos de Virgílio não se viam como súditos de rei, mas cidadãos de uma República...). Os termos empregados situam as duas espécies em campos opostos: as abelhas de tipo inferior, *turpes horrent* (v. 96), “são disformes e hirsutas”, e suas características físicas são indicadas por meio de um símile — *puluere ab alto quom uenit et sicco terram spuit ore uiator aridus* (v. 96-98), “como a terra que o viajante sedento cospe de sua garganta seca, quando vem por um leito de pó” —; por sua vez, as de tipo superior apresentam atributos positivos que as vinculam à figura do rei vencedor: *eludent... et fulgore coruscant* (v. 98), “resplandecem e vibram radiantes”. Essas relações são intensificadas pelos três versos finais (v. 100-102), que afirmam a superioridade da primeira espécie, apta a produzir *dulcia mella* (v. 101), “doces méis”, que *durum Bacchi domitura saporem*, (v. 102), “hão de amenizar o sabor áspero de Baco”. Nota-se que o termo *durum*, “associado a elementos variados da vida rural das *Geórgicas* e que se reveste de grande importância para sua compreensão”,³⁸ evoca aqui não a ideia de grandes esforços a serem realizados pelo *agricola* para subjugar a natureza.

Virgílio subordina a organização do conteúdo instrucional à economia do texto poético, articulando dados técnicos que, ao menos em um caso, resultam em informação imprecisa, mas verossímil. De fato, o poeta restringe a descrição das várias espécies de abelhas então conhecidas a apenas dois tipos, o que lhe permitiu estabelecer oposições sugestivas e funcionais à organização do tema; mas Varrão, uma das fontes de Virgílio,

méis; não só doces, mas também cristalinos, e que hão de corrigir o sabor áspero de Baco” (trad. nossa).

³⁶ Cf. Thomas, 2003, p. 164, in Virgil, 2003: *Virgil concerned as ever with a precise human approximation, has two varieties of bee under each of the two kings, neatly related in appearance to their leaders.*

³⁷ Cf. Grimal, 1985, p. 123: *[...] avec les abeilles, nous sommes déjà presque parmi les hommes. Les autres animaux ne savent pas s'organiser en sociétés. Les abeilles au contraire donnent un exemple de discipline et de concorde, qui peut servir de modèle (et de leçon) aux contemporains du poète. Elles pratiquent toutes les vertus que devraient pratiquer les humains, l'ardeur au travail, l'heroïsme, pour défendre leur roi et [...] elles connaissent la valeur de la gloire!*

³⁸ Cf. Trevizam, 2006, p. 327.

enumera oito tipos de abelhas, indicando “a possibilidade de divisão dos tipos em duas categorias [...] e de que, em pelo menos um deles, as abelhas fossem variegadas” e, contrariando Virgílio, “a variedade apresentada como inferior em Varrão não se caracteriza por ser ‘erichada’ (*horridus* — v. 93) ou de ventre volumoso (*latamque... aluum* — v. 94), mas sim pela pele escura e pela propensão a fomentar ‘revoluções’ e a evadir-se”.³⁹

Columela, por outro lado, segue caminho inverso ao de Virgílio para descrever as abelhas: primeiro trata das operárias (IX 3); e muito adiante (IX 10), dos reis. Observa-se que esse distanciamento, por si mesmo, restringe uma eventual leitura alegórica das passagens, caso admitíssemos reminiscências político-ideológicas virgilianas nessas passagens. Além disso, os termos empregados na exposição do tema pertencem ao campo da linguagem técnica agrária, o que torna tal leitura ainda mais improvável. Vejamos a primeira seção:

Peripateticae sectae conditor Aristoteles in iis libris, quos de animalibus conscripsit, apium examinum genera complura demonstrat, earumque alias uastas sed glomerosas easdemque nigras et hirsutas apes habent: alias minores quidem, sed aequae rotundas et fusci coloris horridique pili: alias magis exiguas, nec tam rotundas, sed obesas tamen et latas, coloris meliusculi: nonnullas minimas gracilesque, et acuti alui, ex aureolo uarias atque leues: eiusque auctoritatem sequens Vergilius, maxime probat paruulas, oblongas, leues, nitidas,

*Ardentes auro, et paribus lita corpora guttis,*⁴⁰

*moribus etiam placidis. Nam quanto grandior apis, atque etiam rotundior, tanto peior. Si uero saeuior, maxime pessima est.*⁴¹

³⁹ Cf. Trevizam, 2006, p. 327.

⁴⁰ *Geórg.* IV 99.

⁴¹ *RR.* IX 3: “Aristóteles, fundador da escola peripatética, apresenta vários tipos de enxames de abelhas nos livros que escreveu sobre os animais: alguns deles têm abelhas grandes, mas globulares, elas mesmas negras e hirsutas; outras, decerto, menores, mas igualmente redondas, de cor negra e de pelos erichados; outras, menores, nem tão redondas, mas pesadas, largas e de cor um pouco mais bela; algumas são muito pequenas e delgadas, de ventre afilado, pintadas de ouro e lisas. Virgílio, que segue a autoridade dele, sobretudo aprova as abelhas pequenas, oblongas, lisas e brilhantes, ‘Brilhantes do ouro e por seus corpos mosqueados de simétricas manchas’ e, ainda, de costumes pacíficos. Pois, quanto maior e também mais redonda a abelha, tanto pior. Se, porém, um tanto feroz, essa, sobretudo, é a de pior qualidade” (trad. nossa).

No capítulo 3, o agrônomo descreve quatro tipos de abelhas operárias, com base na autoridade de Aristóteles:⁴² (a) *uastas sed glomerosas easdemque nigras et hirsutas apes*, “abelhas grandes, mas globulares, elas mesmas negras e hirsutas”; (b) *minores... sed aequae rotundas et fusci coloris horridique pili*, “menores, mas igualmente redondas, de cor negra e de pelos eriçados”; (c) *magis exiguas, nec tam rotundas, sed obesas tamen et latas, coloris meliusculi*, “menores, nem tão redondas, entretanto, pesadas, largas e de cor um pouco mais bela”; (d) *minimas gracilesque, et acuti alui, ex aureolo uarias atque leues*, “muito pequenas e delgadas, de ventre afilado, pintadas de ouro e lisas”; *eiusque auctoritatem sequens Vergilius, maxime probat paruulas, oblongas, leues, nitidas*, “Virgílio, que segue a autoridade dele [Aristóteles], sobretudo aprova as abelhas pequenas, oblongas, lisas e brilhantes”. Nota-se que o agrônomo classifica os tipos de abelhas segundo critérios físicos (forma, tamanho, cor e pelos), partindo das mais redondas, maiores, escuras e peludas até chegar às delgadas, menores, brilhantes e lisas. Considerados inferiores, os três primeiros tipos têm algumas características físicas semelhantes, mas diferem entre si por um ou outro aspecto físico que permite ao apicultor distinguir um tipo de outro. Essas semelhanças entre os tipos inferiores de abelhas operárias podem estar na origem da redução efetuada por Virgílio, a partir de Aristóteles, a apenas dois — um inferior, que abarcaria os três primeiros tipos, e outro superior, o quarto tipo —, fazendo-os coincidir com os dois tipos de reis. O quarto tipo é inconfundível — *minimas gracilesque, et acuti alui, ex aureolo uarias atque leues*, “muito pequenas e delgadas, de ventre afilado, pintadas de ouro e lisas” — e representa a espécie melífera recomendada pelo agrônomo aos apicultores, com aval de Virgílio, pois ela se destaca por sua mansidão e capacidade de produzir mel. A descrição dos dois tipos de reis vem apenas no capítulo 10:

Sunt autem hi reges maiores paulo et oblongi magis quam ceterae apes, rectoribus cruribus, sed minus amplis pinnis, pulchri coloris et nitidi, leuesque ac sine pilo, sine spiculo, nisi quis forte plenior quasi capillum, quem in uentre gerunt, aculeum putat, quo et ipso tamen ad nocendum non utuntur. Quidam etiam infusci atque hirsuti reperiuntur, quorum pro habitu damnabis ingenium.

⁴² Cf. Aristóteles, 2006, p. 237: V, 22, 1. *As variedades das abelhas são: uma pequena, arredondada e matizada, que é a melhor; há outra mais comprida, parecida com o abelhão; e uma terceira, chamada ladra (que é negra e com o abdômen chato); em quarto lugar vem o zangão, que, em dimensões, é a maior de todas, que não tem ferrão e é preguiçoso.*

*Nam duo sunt regum facies, ita corpora plebis.
Alter erit maculis auro squalentibus ardens
Et rutilus clarus squamis.*⁴³

*Atque hinc maxime probatur, qui est melior: nam deterior, sordido sputo
similis, tam foedus est,*

*quam puluere ab alto
Cum uenit et sicco terram spuit ore uiator.*⁴⁴

Et, ut idem ait,

*Desidia latamque trahens inglorius aluum.*⁴⁵

*Omnes igitur duces notae deterioris
Dede neci, melior uacua sine regnet in aula.*⁴⁶

*Qui tamen et ipse spoliandus est alis, ubi saepius cum examine suo conatur
eruptione facta profugere. Nam uelut quadam compede retinebimus erronem
ducem detractis alis, qui fugae destitutus praesidio finem regni non audet
excedere, propter quod ne ditionis quidem suae populo permittit longius
euagari.*⁴⁷

⁴³ *Geórg.* IV 92, 91 e 93 (nessa ordem).

⁴⁴ *Geórg.* IV 96-97. A forma *ceu* que antecede *puluere* foi substituída por *quam*.

⁴⁵ *Geórg.* IV 94.

⁴⁶ *Geórg.* IV 90.

⁴⁷ *RR.* IX 10: “Esses reis, porém, são um pouco maiores e mais alongados que as demais abelhas, com pernas mais retas, mas de asas menos amplas, de cor bela e brilhante, lisos, sem pelo e sem ferrão, a não ser que acaso alguém julgue ferrão algo semelhante a um pelo mais grosso que produzem no ventre, e de que, entretanto, em si não se servem para fazer dano. Encontram-se, ainda, alguns fuscos e hirsutos, cuja natureza desaprová-los pelo aspecto. ‘Dois são os aspectos dos reis, assim como os corpos da plebe: um será brilhante com pintas incrustadas de ouro, insigne por seu aspecto e distinto por suas rutilantes escamas’. E, sobretudo, aprova-se aquele que é melhor; pois o inferior, semelhante a um escarro imundo, é tão asqueroso ‘como o viajante sedento quando vem por um leito de pó e cospe terra de sua garganta seca’. E, como diz o mesmo poeta, ‘repugnante por sua indolência, arrastando inglório enorme ventre’. Todos os chefes, portanto, da espécie pior, ‘entrega à morte, deixa que reine o melhor na desimpedida corte’. Ele próprio, contudo, deve também ser espoliado das asas, quando tenta muitas vezes fugir em debandada com seu enxame; pois, subtraídas suas asas, reteremos o chefe errante como que com grilhões e, destituído do recurso de fuga, não ousa

O agrônomo descreve dois tipos comuns de reis encontrados em enxames domésticos, omitindo os demais tipos que poderiam ser encontrados em enxames silvestres: (a) *maiores paulo et oblongi magis quam ceterae apes, rectoribus cruribus, sed minus amplis pinnis, pulchri coloris et nitidi, leuesque ac sine pilo, sine spiculo*, “um pouco maiores e mais alongados que as demais abelhas, com pernas mais retas, mas de asas menos amplas, de cor bela e brilhante, lisos, sem pelo e sem ferrão” e (b) *Quidam... infusci atque hirsuti... quorum pro habitu damnabis ingenium*, “alguns fuscos e hirsutos, cuja natureza desaprová-los pelo aspecto”. A descrição tem caráter prescritivo: o tipo inferior, escuro e hirsuto, deve ser eliminado; o outro, superior, brilhante e sem pelo, deve ser preservado. Esse recorte atende às demandas específicas de apicultores, que devem capturar e criar apenas enxames cuja habilidade de produzir mel em quantidade e qualidade lhes assegure lucros. De modo geral, essa descrição coincide com a de Virgílio, mas difere quanto às motivações: o poeta mantuano, sem se descuidar da transmissão de preceitos instrucionais, restringe a descrição das várias espécies de abelhas então conhecidas a apenas dois tipos, para estabelecer um contraste poeticamente produtivo entre um tipo superior e outro inferior, o que sugeriu a alguns críticos (como já dissemos) que o poeta incorporara concepções político-ideológicas ao texto. O agrônomo, porém, orienta-se por questões práticas e econômicas, organizando sua descrição de acordo com as informações mais seguras e precisas à época, que poderiam auxiliar os apicultores a obter maiores lucros em sua atividade. Para Columela, o agricultor ideal deve ser instruído na “ciência agrônômica”, conjunto extenso de conhecimentos sobre a produção rural, sob orientação de professores competentes, e apresentar vontade e capacidade de investir a fim de obter maiores lucros. Tal concepção o torna partidário de uma agricultura profissional, em grandes propriedades, rentável apenas com investimentos elevados e em alto nível técnico; daí a necessidade de o agricultor possuir o melhor material, escravos bem nutridos e capazes.⁴⁸

III. Conclusão

Finalizada a análise comparativa de trechos selecionados das obras em questão, podemos eleger uma única particularidade distintiva para resumir

exceder o limite do reino, porque não permite ao povo sob seu poder espalhar-se mais além” (trad. nossa).

⁴⁸ Cf. Martin, 1971, p. 311-316.

as diferenças que caracterizam as obras em cotejo. Se considerássemos as três finalidades da retórica antiga — *docere*, *delectare* e *mouere* — poderíamos dizer que, nas *Geórgicas*, o *delectare* predomina sobre as demais funções; e no *De re rustica*, o *docere* prevalece sobre as demais. Tal diferença vincula-se a condicionamentos genérico-formais que determinam maneiras distintas e especiais de acionar a língua latina e dar forma ao tema, apesar de o assunto desenvolvido nas duas obras confrontadas ser o mesmo, a apicultura.

Referências

- AGUILAR, D. P. *El panorama literario técnico-científico em Roma (siglos I-II D.C.) "et docere et delectare"*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.
- ARISTÓTELES. *História dos animais: I*. Trad. Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: INCM, 2006.
- ARMENDÁRIZ, J. I. G. *Agronomía y tradición clásica: Columela en España*. Sevilla: Universidad de Cádiz/ Universidad de Sevilla, 1995.
- BARCHIESI, A. Testo, trad. e note. In: VIRGILIO. *Georgiche*. Milano: Oscar Mondadori, 2007.
- BAUZÁ, H. F. *Virgilio y su tiempo*. Madrid: Akal, 2008.
- COLUMELLA, L. J. M. *On agriculture*. London: Harvard University Press, 1968 (vol. 2).
- CONTE, G. B.; BARCHIESI, A. Imitação e arte alusiva: modos e funções da intertextualidade. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. *O espaço literário da Roma antiga. Vol. I: a produção do texto*. Trad. Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 87-121.
- DOODY, A. Virgil the farmer? Critiques of the “Georgics” in Columella and Pliny. *Classical Philology*, Chicago, vol. 102, n. 2, p. 180-197, 2007.
- GIGANTE, M. (org.). *Lecturae Vergilianae*. Napoli: Giannini, 1982.
- GRIMAL, P. *Virgile, ou la seconde naissance de Rome*. Paris: Flammarion, 1985.
- MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine*. Paris: Les Belles Lettres, 1946.
- MARTIN, R. *Recherches sur les agronomes latins et leurs conceptions économiques et sociales*. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- MARTIN, R.; GAILLARD, J. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan/ Scodel, 1990.
- MEO, C. de. *Lingue tecniche del latino*. 2ª ed. Bologna: Pàtron, 2005.
- PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica. Vol. II: cultura romana*. Lisboa: Gulbenkian, 2009.
- POLARA, G. Le Georgiche di Virgilio: tecnica compositiva ed elaborazione poetica. In: NAZZARO, A. V. (org.). *Omaggio Sannita a Virgilio*. S. Giorgio del Sannio: Ed. Comune, 1983.

SÊNECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

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

TREVIZAM, M. *Linguagem e interpretação na literatura agrária latina*. Tese de doutorado em Linguística. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, 2006.

VIRGÍLIO. *Geórgicas; Eneida*. Trad. António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949

VIRGIL. *Georgics: vol. 1, books I-II*. Edited by R. F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VIRGIL. *Georgics: vol. 2, books III-IV*. Edited by R. F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

VIRGÍLIO. *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano*. Introducción general J. L. Vidal. Trad., introducciones y notas por Tomás de la Ascención Recio Garcia y Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 2008.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. e notas de Odorico Mendes, edição anotada e comentada pelo grupo de trabalho Odorico Mendes. Cotia/ Campinas: Ateliê Editorial/ Editora da Unicamp, 2008.

VIRGÍLIO. *Georgiche*. Introduzione di Gian Biagio Conte, testo, trad. e note a cura di Alessandro Barchiesi. Milano: Oscar Mondadori, 2007.

VIRGÍLIO. *Géorgiques*. Texte trad. par E. de Saint-Denis, introduction, notes et postface de J. Pigeaud. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

A GRAÇA E A SIMPLICIDADE DAS CARTAS NO TRATADO SOBRE O ESTILO DE DEMÉTRIO*

Gustavo Araújo de Freitas**

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMÉ: Au-dessus d'autres discours, la lettre révèle, avec sa simplicité, le caractère de son auteur; elle est une brève démonstration d'amitié; "l'image de l'âme", nous avait dit Démétrios. Le traité *Du style* est le premier document, parmi les traités de rhétorique, avec un plus long développement sur cette question, et, en fait, cet *excursus* est très célèbre. Cependant, nous pouvons discuter beaucoup de choses liés à l'éducation rhétorique ou au propre traité, y compris les deux aspects que l'auteur recommande: grâce et humour. Ainsi, cet article a le but de présenter quelques éléments de cet *excursus* du traité *Du style* de Démétrios, en vue, surtout, de sa critique littéraire.

MOTS-CLÉS: Épistolographie; Démétrios; *Du style*; critique littéraire; rhétorique.

* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — Brasil, e concebido a partir da dissertação de mestrado defendida pelo autor no 1º semestre de 2011, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, na área de concentração de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da UFMG, intitulada "Sobre o estilo" de Demétrio: um olhar crítico sobre a literatura grega (tradução e estudo introdutório do tratado), sob a orientação do Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão.

** Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, da área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

*** garafreitas@hotmail.com

Muitas controvérsias ainda rondam o tratado *Sobre o estilo* (*Peri Hermēneías*) de Demétrio, mas, há, atualmente, uma tendência entre os estudiosos a considerá-lo como um manual de retórica inserido no contexto da educação vigente no período helenístico, situando-o por volta do séc. I a.C.¹ Nesse contexto, então, justifica-se a imbricada relação da retórica com a crítica literária.²

E se, por um lado, a obra não nos fornece informações muito precisas quanto a seu público, por outro, é evidente a presença de uma relação professor-aluno na base de sua composição.³ Mais ainda, por meio de inferências, Schenkeveld⁴ aponta para a existência de um público de leitores

¹ Entre os estudiosos mais recentes que propuseram essa datação ou uma aproximada: cf. Chiron, 2001; Chiron, 1993; Innes, 2005; Schenkeveld, 2000, p. 29-48. Se seria um manual de retórica ou uma obra de crítica literária, Innes chega a afirmar que, à diferença de muitas outras fontes, particularmente em latim, não haveria nele uma propensão para a oratória (2005, p. 312). Grube, sem que, de fato, desconsidere a vinculação do tratado à retórica, em dado momento, comenta que o interesse de Demétrio seria pela literatura, mais do que pelos processos, casos ou argumentos ligados aos tribunais (Grube, 1995, p. 119). Em outra ocasião, o mesmo autor volta a salientar que os interesses de Demétrio são obviamente literários, mais do que retóricos no sentido estrito, e lembra que os oradores são frequentemente mencionados, mas apenas como um tipo de literatura dentre vários (1961, p. 22). Kennedy comenta que além das lições de como se escrever bem, o *PH* é também uma sensível peça de crítica literária (1999, p. 131). Schenkeveld defende, no entanto, a ideia de que o tratado de Demétrio tenha, de fato, sido um manual de retórica (1964, p. 51-52), e, ao certo, é mesmo dele a melhor resposta para a questão, no artigo mencionado antes. Nessa ocasião, o autor situa a obra no contexto educacional do período helenístico, em uma fase do aprendizado em que a crítica literária não apenas se faz presente como se coloca a serviço da própria retórica (cf. *infra*). Cf. ainda Chiron, 2001, p. 134.

² Classen chega a pôr em xeque a própria existência de limite entre elas, e chama ainda a atenção para o fato de Demétrio demonstrar um dom pela apreciação literária e um gosto altamente desenvolvido, de modo que um trabalho como o seu não poderia ser facilmente substituído, e, por essa razão, diferentemente de muitos manuais comuns, ele foi preservado, com um nome famoso a ele ligado e que lhe conferiu uma proteção adicional (1995, p. 527).

³ Cf. Schenkeveld, 2000, p. 35-38; cf. ainda Schenkeveld, 1964, p. 51.

⁴ Ao certo, Schenkeveld se pauta em um sistema educacional, que, conforme lembraram Marrou e Bompaire, teve pouca variação desde a época de Alexandre e também não apresenta diferenças significativas entre Grécia e Roma (Bompaire,

que já teriam completado cursos de gramática⁵ e que também já teriam passado pelos cursos iniciais de retórica, onde teriam estudado e praticado os *progymnasmata*, e lido e decorado várias passagens famosas de autores da prosa.⁶ Assim, estariam em uma nova fase do aprendizado, em que partiriam para lições mais difíceis, comumente chamadas de *declamationes*.⁷

Logo, não se trata de uma crítica literária no sentido estrito, mas de uma associação entre a mesma e a instrução retórica; nesse quadro, aquela acompanha conselhos de ordem prática, além, é claro, de situações de enunciação para o treinamento de futuros oradores. Assim, justifica-se ainda o grande interesse de Demétrio pelos mais variados tipos de discurso, sejam eles em verso ou em prosa, não obstante as considerações a esta última serem mais recorrentes.

E é também, nesse contexto, que se insere uma das passagens mais conhecidas do *PH*: o seu *excursus* sobre a epistolografia, um dos raros registros gregos que trazem uma maior reflexão crítica sobre o gênero epistolar na Antiguidade. E, mais ainda, no âmbito de um desenvolvimento teórico mais amplo em que se torna difícil dissociar a crítica literária da referida função retórica, sobretudo, quando se trata de textos em prosa,

2000, p. 35; Marrou, 1975, p. 153). Acerca do ensino literário no período em questão, cf. ainda Bompaire, 2000, p. 33-97.

⁵ Acerca dos níveis educacionais, cf. Marrou, 1975, p. 251: *A cada um dos três graus, primário, secundário e superior, corresponde, para o ensino das letras, um mestre especializado: ao instrutor primário (“grammatistês”) sucede o ‘gramático’ (“grammatikós”) e a este o retórico, “sophistês” ou “rhêtôr”*. Ao certo, Stowers problematiza essa questão (1986, p. 32; cf. *infra*).

⁶ Cf. Schenkeveld, 2000, p. 40. Nesse ponto, parece oportuno lembrar o debate levantado por Innes, que contesta o autor por este ter afirmado que Demétrio teria sido um escritor de um manual de estilística para futuros oradores (“orators-to-be”). A autora teria questionado por que haveria matérias não propriamente de oratória (“non-oratorical”) no caso do estilo grandioso, como as batalhas navais (§ 75), e tão poucos exemplos da oratória no *PH* (Reviewed work(s): studies in Demetrius “On style” by Dirk Marie Schenkeveld. *The classical review, new series*, Cambridge, vol. XVI, n. 3, p. 315-317, dec. 1966, p. 316). O autor se defende, contudo, dizendo que, na ocasião da publicação de seu livro (1964, p. 80), de fato não esclarecera quem seriam esses ‘futuros oradores’, o que, pelo que diz em seu artigo, não só se torna mais nítido, como também justifica a consequente presença de assuntos não propriamente ligados à oratória.

⁷ Cf. Schenkeveld, 2000, p. 47. Uma consequência dessa suposição, conforme salienta o autor, é que precisamos supor que a restrição das *declamationes* aos assuntos ligados ao discurso forenses e deliberativos ainda não tivesse ocorrido.

este *excursus* se notabiliza por seu enfoque amplamente literário.

O *excursus* no contexto da crítica literária à prosa no *PH*

Em razão da própria ênfase dada à instrução oratória, é natural que a crítica literária aos textos em prosa se faça mais presente no tratado, porém, para efeito de análise, isso acarreta uma maior dificuldade em desvincular tal crítica da função desse manual, tendo ainda como obstáculo o fato de que o seu autor não define claramente os limites do discurso retórico, conforme podemos constatar pela própria terminologia aplicada.

O termo *lógos* — a despeito de alguns momentos, em que também se aplica a textos em verso —, em geral, define a prosa, apresentando um expressivo número de ocorrências e aplicando-se a uma considerável gama de exemplos. Tais exemplos incluem trechos extraídos de obras de historiadores, como Tucídides, Heródoto, Xenofonte; de filósofos, como Platão e Aristóteles; além, é claro, de oradores, como Górgias, Demóstenes, Isócrates, Lísias, Dêmades. Temos, ainda, citações retiradas de mimos, correspondências, provérbios, máximas, entre outros.

Mas há termos que, em dadas circunstâncias, aplicam-se de forma específica à oratória: *rhētoréia* (oratória, retórica), *rhētorikós* (oratório, retórico) e *rhētōr* (orador, retor). Contudo, suas ocorrências não indicam, necessariamente, uma tentativa de distingui-la dos demais discursos, como aquela que se observa, por exemplo, da poesia com relação à prosa.⁸ Ao contrário, o termo *lógos* (e derivados), com bastante frequência, faz menção à oratória.⁹

⁸ Acerca dessa análise terminológica, poesia *versus* prosa, cf. de Freitas, 2011, p. 26-30.

⁹ No parágrafo 12, por exemplo, o termo *rhētoréia* define a oratória de Isócrates, Górgias e Alcidas; contudo, no parágrafo 15, para referir-se ao discurso de Górgias, Demétrio emprega o termo *lógos*, e, nos parágrafos 68 e 299, o mesmo refere-se ao discurso de Isócrates; inclusive, neste segundo caso, o exemplo do discurso veemente (*deinòs lógos*), tomado como contraponto ao de Isócrates, é, justo, uma citação de Demóstenes. Ademais, o termo *rhētōr*, pelo menos em duas oportunidades, nos parágrafos 24 e 287, denota um tom depreciativo, e o mesmo se verifica no emprego de *rhētoréia*, no parágrafo 9. Mas, de fato, não significa que esses termos, em todas as suas ocorrências, sejam imbuídos desse caráter depreciativo: as outras duas ocorrências de *rhētōr*, nos parágrafos 262 e 275, não demonstram, pois, o mesmo tom, tampouco a outra passagem de *rhētoréia*, no parágrafo 12, acima mencionado. De qualquer modo, tais ocorrências não deixam de revelar

Em outras palavras, ainda que se identifique a presença de uma terminologia específica da oratória, não se pode afirmar que estejam estabelecidos, propriamente, os limites desse discurso. Isto é, o *lógos*, a par da distinção que ocorre com relação à poesia, engloba, indistintamente, os mais diferentes tipos de discurso. E isso implica que a reflexão crítica sobre os mesmos — e, nesse ponto, referimo-nos, de fato, à crítica literária —, em certa medida, confunde-se ainda mais com conselhos de ordem prática ao orador, tendo vista a construção do discurso.

Quando analisamos as ocorrências relacionadas à poesia, por exemplo, constatamos um grande interesse pelo que haveria nela de mais específico; por conseguinte, ao distanciar-se do que seria mais precisamente o discurso em prosa, a reflexão crítica afasta-se também, um pouco mais, daquela referida função do manual, sendo possível identificar com maior nitidez a crítica literária. Já os limites entre a oratória e os demais discursos em prosa são demasiado tênues para que possamos ter a mesma percepção.

Além disso, se atentarmos para as citações extraídas da prosa presentes no *PH*, veremos que aquelas de autores reconhecidos na tradição como ligados, mais especificamente, à oratória, além de se encontrarem em menor número, concentram-se, em especial, naquele capítulo destinado à veemência (*deinótês*).¹⁰ Logo, com relação aos outros três tipos de estilo, o grandioso (*megaloprepês*), o elegante (*glaphyrós*) e o simples (*iskhnós*), a presença dos oradores é discreta, enquanto, no capítulo destinado à veemência (*deinótês*), o principal modelo é Demóstenes.

que esses termos não parecem estar na preferência de Demétrio, quando se trata da oratória, ou, pelo menos, ‘daquela’ que o autor tanto preza.

¹⁰ No primeiro capítulo, o autor mais citado, como vimos, é Homero; mas, dentre aqueles considerados como próprios da prosa, o maior número de citações vem de Tucídides. Esse é citado em onze oportunidades, enquanto Sócrates, juntamente com Xenofonte, em outras cinco, cada um, Platão, em quatro, Górgias e Heródoto em duas, e temos, ainda, uma citação de Antifonte e a ameaça do tirano de Siracusa, Dionísio, além de uma citação de Demóstenes. Quanto àquelas referentes ao estilo elegante, como também vimos, Safo, dentre todos os autores, é quem fornece o maior número de citações, sendo oito no total. Xenofonte viria, então, em segundo lugar, com sete, seguido de Sófron e Homero, com cinco, Platão e Aristóteles, com quatro, cada um, Aristófanes, com três, Lísias, com duas, e, ainda, com uma, Crates, Dicarco, Ésquines, Heródoto, Menandro e Demóstenes. Já referentes ao estilo simples, teríamos quatro citações de Aristóteles, três de Homero, duas de Ctésias, duas de Platão, uma de Lísias e uma de Tucídides. Para um exame dessas menções e de sua distribuição ao longo do desenvolvimento sobre os tipos de estilo, cf. ainda Chiron, 2001, p. 389.

O orador ático que serve de parâmetro para toda a discussão sobre o estilo veemente (*deinós*) — e que fora citado apenas em quatro ocasiões na introdução, uma no primeiro capítulo e outra no segundo —,¹¹ na ocasião daquele último, é, pois, mencionado em quinze oportunidades, um número expressivamente maior se comparado não só às outras menções que lhe foram feitas ao longo do *PH*, mas também às dos demais autores neste capítulo.¹²

Conquanto valha destacar que, em vista dessa evidente relação que se estabelece entre a *deinótēs* e o discurso oratório, ou pelo menos, o de Demóstenes, não se deve inferir que o autor do *PH* esteja propondo, de fato, uma cisão entre esse discurso e os demais. Primeiro porque o próprio ensinamento dos oradores compreende a leitura das mais diversas formas de discurso, isto é, não é porque Demétrio trate menos da oratória, em específico, que essa não seja o seu principal objetivo final. Depois, porque, sem que se desconsidere o foco do tratado, há um patente interesse em discorrer sobre todas as formas de discurso, ou, mais do que isso, sem uma preocupação maior em delimitar tais formas.

Em outras palavras, embora Demétrio tenha, de fato, uma percepção acerca de suas diferenças, ele opta, salvo algumas ocasiões, por desconsiderá-las, o que propicia, justamente, uma maior proximidade entre os mais diversos discursos, vistos, então, sob um enfoque mais amplo e definidos por um termo mais genérico. E, assim, não se nota, na maior parte das vezes, uma separação nítida entre os discursos mais especificamente ligados à oratória e os demais, sejam eles referentes à historiografia, aos diálogos filosóficos, ao teatro, ao endereçamento aos poderosos, ao modo cínico, sejam outros tantos.¹³ E, então, não surpreende, de todo, que a

¹¹ É oportuno ressaltar que essas menções não lhe atribuem aspectos de algum “tipo de estilo” (*kharaktēr hērmēneías*) em específico, à exceção do § 181, em que se admite uma aproximação com o estilo elegante (*glaphyrós*), mas que, de fato, reflete uma situação excepcional ressaltada pelo próprio Demétrio. Ao certo, aquelas dos § 10, 11 e 20, aproximam-no da oratória, em especial, mas no âmbito daquela oposição entre os três tipos de períodos: “retórico”, “dialógico” e “histórico”. Por fim, a do § 31 serve de exemplo para a distinção entre período e entimema.

¹² Quatro de Dêmades, três de Homero e Platão, duas de Diógenes, Ésquines (orador) e Hipônax, e uma de Antístenes, Lísias, Xenofonte, Ctésias, Dicearco e Ésquines (socrático).

¹³ Cf. Chiron, 2001, p. 133: *En réalité, les liens entre les types de styles et les genres oratoires n'est jamais simple ni univoque (...). Mais surtout (...) l'ouvrage est rempli de préceptes valables pour d'autres espèces d'exercice de la parole ou de la communication en général: l'historiographie (§19), le dialogue (§21), la lettre (§223sq.), peut-être le Roman (§212*

epistolografia possa estar também entre esses, tampouco o fato de que seja ela também devidamente tratada como um *lógos*.¹⁴

Mas, sem dúvida, se a questão da crítica literária à prosa, em especial, como vimos, resta indissociável das lições deste manual, sendo ainda mais difícil de ser detectada em separado, nesse *excursus*, em particular, a presença dela pode ser detectada com uma nitidez relativamente maior; não que a referida instrução não sirva de pano de fundo, mas, observa-se, nesse caso, que a relação com a oratória, propriamente dita, não vem a ser tão decisiva, e, por conseguinte, a crítica literária passa a ser, de algum modo, ainda mais preponderante.

A epistolografia no PH e o quadro educacional do período helenístico

Conforme lembra Stowers, o ensino relacionado à escrita de cartas enquadrar-se-ia no sistema educacional do período helenístico, “conquanto não saibamos quão ampla essa instrução era ou exatamente o que era ensinado”.¹⁵ Ao certo, o autor tece importantes ponderações quanto ao esquema tradicionalmente aceito para tal sistema, em vista das diferenças regionais e socioculturais; de qualquer modo, em linhas gerais, considerando os três estágios de instrução tradicionalmente concebidos pelos estudiosos — o do instrutor primário (*grammatistês*), o do secundário (*grammatikós*) e, por fim, aquele do *rhêtôr* —¹⁶ ela seria, conforme o teórico, ensinada no segundo estágio da educação. Nessa etapa, destacar-se-iam os “os exercícios elementares de retórica (*progymnasmata*)”, os quais teriam sido ‘ensinados nos vários níveis da educação secundária, embora os retóricos estivessem inclinados a deixar para o gramático nada mais do que exercícios elementares”.¹⁷

Stowers se baseia, principalmente, nos tratados sobre *progymnasmata*, de Aelius Théon e Nicolau, nos quais encontramos referências à escrita de cartas como parte do curso, centrada na discussão acerca do caráter do remetente e do destinatário.¹⁸ E, ao certo, isso estaria relacionado, segundo

sq.), *les remontrances aux puissants* (§289sq), *le style “scénique”* (§193sq), etc.

¹⁴ Cf. § 227.

¹⁵ Cf. Stowers, 1986, p. 32.

¹⁶ Cf. Marrou, 1975, p. 153; cf. *supra*.

¹⁷ Cf. Stowers, 1986, p. 32.

¹⁸ Cf. Stowers, 1986, p. 32-33; Schenkeveld, 2000, p. 45.

Schenkeveld, com a formação do jovem para a vida cívica, o que, assim, justificaria a própria presença desse *excursus* no manual de Demétrio:

É a única lógica para o treino dessa matéria como parte do programa de treinamento como um todo, porque a educação retórica pretende preparar os jovens para cumprirem um papel útil em suas cidades e na vida em geral. É verdade que Demétrio não o diz explicitamente, mas minha interpretação concernente à presença de uma teoria da escrita de cartas nessa obra corresponde a uma visão geral para fins de educação retórica.¹⁹

Sem dúvida, os elementos vinculados à instrução retórica, levantados pelo estudioso, constituiriam um forte argumento para justificar a inserção de um *excursus* como esse no *PH*, mas podemos ir ainda além. Comparado, pois, com outras fontes de informação sobre a epistolografia na Antiguidade, segundo as quais, como advertiu Stowers, “a escrita de cartas foi ensinada pela imitação de modelos ao invés de por meio de uma teoria e regras compreendidas”,²⁰ em lugar de uma diretriz mais pragmática, prevalece, na passagem de Demétrio, uma reflexão crítico-teórica.

E dentre aquelas fontes, podemos tomar como exemplo o próprio *Týpoi epistolikoí* (*Tipos Epistolares*), atribuído a um autor também denominado Demétrio e, muitas vezes, confundido com o mesmo do *PH*,²¹ mas que, no entanto, como atenta Chiron, provavelmente, deva a atribuição, em particular, a uma aproximação fortuita com a passagem de que aqui tratamos.²²

De La Torre rememora que essa obra, que trata de vinte e um tipos de carta, sendo o primeiro epistolário conservado, teria tido, então, uma grande influência em obras posteriores, ainda que possamos afirmar que coleções desse tipo tenham circulado bastante na Antiguidade e que a composição de cartas tenha sido um exercício de escola frequente.²³ Mas, há de se ressaltar, antes de tudo, que um manual como esse, conforme

¹⁹ Cf. Schenkeveld, 2000, p. 45.

²⁰ Cf. Stowers, 1986, p. 33.

²¹ Cf. De La Torre, La epistolografía griega, p. 33. Acerca desse pequeno manual, cf. ainda Stowers, 1986, p. 51-60.

²² Cf. Chiron, 1993, p. XCVI.

²³ Cf. De la Torre, La epistolografía griega, p. 33. Cf. ainda Chiron, 1993, p. XCVI: *Ensuite, les témoignages se multiplient, mais ils appartiennent à une époque beaucoup plus tardive, tels ceux d'Apollonios de Tyane, de Philostrate de Lemnos, de Gregoire de Nazianze et, bien sûr, des Byzantins.*

Chiron salientou, apresenta um caráter “puramente utilitário” e não se ocupa, em momento algum, do aspecto literário da carta, como o *excursus* do *PH* o faz.²⁴

Logo, parece razoável pensar que, na composição desse *excursus*, esteja pressuposto um certo conhecimento prévio da parte de um público já iniciado em lições mais práticas — e que poderiam ser, até mesmo, aquelas referentes aos *progymnasmata* —, e que, por isso, possibilitaria uma reflexão crítica mais elaborada, a qual, como vimos, estaria relacionada, principalmente, com o último estágio da aprendizagem.

Mas, sem dúvida, dificulta o nosso argumento a excepcionalidade dessa teoria no contexto da epistolografia na Antiguidade. Afinal, estamos diante de um dos raros documentos gregos que trazem uma reflexão crítica sobre o gênero, conforme é comentado por vários estudiosos.

Kennedy, por exemplo, destaca que a discussão reflete o crescente papel da carta, pública ou privada, literária ou não literária, no período helenístico,²⁵ mas que, apesar de ser uma prática usual, ficou à margem da teoria retórica da Antiguidade, sendo justamente Demétrio quem oferece o primeiro texto conservado sobre a questão.²⁶ Em consonância, Chiron destaca que não encontramos nos tratados de retórica, quase nenhum traço dessa teoria sobre o gênero epistolar, somente em passagens isoladas de alguns deles ou nas próprias cartas, notadamente aquelas de Aristóteles. Logo, Demétrio representaria uma exceção, oferecendo um desenvolvimento relativamente longo sobre a mesma.²⁷ Grube acrescenta

²⁴ Cf. Chiron, 1993, p. XCVI.

²⁵ Cf. Kennedy, 1994, p. 89.

²⁶ Cf. Kennedy, 1999, p. 131. O comentador destaca, ainda, a existência de coleções de modelos de cartas, das quais sobreviveram fragmentos em papiro, além de haver poucos manuais breves de epistolografia grega, identificando tipos de cartas com exemplos, as quais, no entanto, para a retórica, parecem não ter merecido maior atenção, pelo menos, até a Idade Média.

²⁷ Cf. Chiron, 1993, p. XCV; Stowers, 1986, p. 34: *Letter writing remained only on the fringes of formal rhetorical education throughout antiquity. It was never integrated into the rhetorical systems and thus not appear in the standard hand-books. This means there were never any detailed systematic rules for letters, as there were for standard rhetorical forms. (...). The earliest extant rhetorical work that treats letter writing is the book “On Style”.* Acerca dessas passagens, De La Torre destaca: *La epistolografía griega estuvo pronta acompañada de una interesante preceptiva, muy cercana en sus orientaciones, como es natural, a la que se aplicaba a otras obras literarias y géneros, especialmente la Retórica. Cualquier lector de los epistológrafos griegos repasará con todo gusto las opiniones que sobre esta preceptiva se nos han transmitido bajo los nombres de Demetrio, Proclo, Filóstrato, Gregorio de Nazianzo*

que essa primeira discussão sobre a epistolografia nos textos antigos tem um importância histórica considerável, uma vez que os princípios que expressa encontram ressonância em todas as teorias posteriores sobre a epistolografia.²⁸

Seja como for, ainda que, em razão dessa excepcionalidade, não tenhamos parâmetro de comparação, é notório que, sob o ponto de vista de um propósito didático, estejamos perante uma reflexão que vai muito além da pura exposição de modelos a serem imitados, o que nos remeteria para um público em uma fase mais avançada da instrução retórica, onde a crítica literária faz-se mais presente.

Uma mescla de graça e simplicidade, a epistolografia no âmbito do *PH*

Ao certo, a par de toda essa tentativa de contextualização, não podemos nos esquecer de que a epistolografia também não é descolada do plano do desenvolvimento teórico do tratado, uma vez que a reflexão sobre o “tipo epistolar” (*epistolikòs kharaktêr*), nos parágrafos 223 a 235, insere-se no capítulo referente ao “estilo simples” (*iskhnós*), ao qual a sua vinculação justifica-se, logo, no parágrafo que introduz a discussão: “E uma vez que também o tipo epistolar requer simplicidade, também a seu respeito falaremos” (*Epeì dè kai ho epistolikòs kharaktêr deítai iskhnotêtos, kai perì autoû léxomen*).²⁹ Com efeito, é

*y Focio, a lo que podemos añadir las que se espigan en Mitrídates, Diógenes, Isócrates, Sinesio y otros. No está de más tampoco citar el escólio a Aristófanes (“Plut.” 322) en que se menciona el tratado “Perì toû en têi synêtheía khairêin toû te en taís epistolaís”, de Dionisio de Alejandría (s. 1 d. J. C.); también muestra interés por el tema Apolonio Díscolo (s. 11 d. J. C.) en el “Perì syntáxeôs”. Asimismo en lengua latina tenemos importantes obras de esta índole, como la de Julio Víctor, aparte de las propias opiniones de los epistológrafos latinos (La epistolografía griega, p. 31). Chiron (1993, p. XCV) cita ainda: Cícero, *De Oratore*, II, 12, 49; Quintiliano, *Inst. Or.*, IX, 4, 19-20; os tratados tardios contendo “exercícios preparatórios” (*progymnásmata*) que abrangem diretivas sobre as cartas (cf. Théon, II, 115, 22 Spengel; Nicolaos, p. 67 Feleten).*

²⁸ Cf. Grube, 1995, p. 28.

²⁹ Todas as traduções referentes às passagens do *PH* são de responsabilidade nossa. Acerca do termo *kharaktêr*, cf. Chiron, 2001, p. 119-131: *Le mot “kharaktêr” s’applique également au style épistolaire (§ 223 sq.), comme si la typologie de Démétrios était contaminée par la théorie de genres. Mais à la fin du développement sur la lettre, Démétrios (...) relie le style épistolaire aux principes déclarés ici en prescrivant par ce style le mélange (“memíkhthō”) du style simple et du style élégant.*

oportuno que redirecionemos o foco de nossa análise, mais precisamente, para a inserção desse *excursus* no âmbito da discussão presente no *PH*.

Sendo assim, ainda no início de sua exposição, Demétrio menciona a enigmática figura de Ártemon, o qual teria sido editor das cartas de Aristóteles. Segundo De La Torre, a primeira coleção de correspondências privadas que se publicou parece ter sido a de Aristóteles, organizada por esse editor.³⁰ Além disso, Chiron levanta a hipótese de que Ártemon poderia ter sido um dos primeiros a ter enunciado regras, provavelmente na introdução da coleção citada, embora Demétrio não diga muito de sua teoria, apenas apresente sua definição da carta como uma das duas partes do diálogo.³¹

Pois bem, ao indicar a opinião de Ártemon, Demétrio a aceita, mas não sem ressalva, conforme se lê nos parágrafos 223 e 224:

Ártemon, o editor das cartas de Aristóteles, disse que *se deve, do mesmo modo, escrever diálogo e cartas, pois a carta deve ser como uma das duas partes do diálogo*. Talvez tenha razão, mas não totalmente. A carta deve de algum modo ser mais elaborada do que o diálogo. Esse imita uma fala improvisada; já ela é escrita e enviada, de certa maneira, como um presente.

Como se nota, o autor utiliza a frase de Ártemon para contrapor-se a ela e, ao mesmo tempo, definir a especificidade da carta. De fato, poderíamos, em certa medida, identificar os primeiros traços de uma postura antifilosófica com relação à epistolografia, haja vista a importância do diálogo para a atividade do pensamento dos filósofos gregos, o que fora comentado também oportunamente por Chiron,³² e que estaria refletido, de algum modo, na concepção de alguém que, afinal, editara cartas de um filósofo.

Mas, além disso, a citação de Ártemon, ao introduzir as reflexões sobre a epistolografia, remete-nos, de imediato, ao autor mais influente na passagem em questão: Aristóteles. Para se ter uma noção dessa influência, o estagirita é mencionado em cinco dos doze parágrafos, sendo que, no parágrafo 230, ele chega a ser considerado o “mais bem sucedido no gênero epistolar” (*hòs málista epíteteukhénai dokêi toû [autoû] epistolikoû*).³³

³⁰ Cf. De la Torre, La epistolografía griega, p. 24.

³¹ Cf. Chiron, 1993, p. XCV. Conforme lembra o autor, a mesma opinião pode ser verificada, no início da época bizantina, no *Epistolimátoi kharaktéres* (1993, p. XCVI).

³² Cf. Chiron, 1993, p. XCVI.

³³ Cf. § 223, 225, 230, 233, 234.

A propósito, não deixa de ser curioso o fato de o filósofo ter sido tomado como principal modelo em uma passagem onde prevalece, justamente, uma postura antifilosófica. Além do que, vem a ser surpreendente a indicação da presença de elementos na obra do peripatético, tais como a simplicidade amistosa no assunto e nas palavras, incomuns, se levarmos em conta seus textos filosóficos mais conhecidos. Aliás, é oportuno salientar que o próprio caráter filosófico de suas cartas a Alexandre é alvo de censura do crítico do *PH*, para quem o seu estilo elevado aproximá-las-ia, a exemplo do que ocorre com a carta VII de Platão, de verdadeiros tratados, fingindo à essência da epistolografia.³⁴

Ainda entremeado nessa discussão, há um breve, mas oportuno, comentário a respeito da diferença entre a linguagem falada e escrita. Ele se encontra no parágrafo 226, em que se discute o fato de não convir à carta o uso das frequentes disjunções (*lýseis*) apropriadas ao diálogo:

Disjunções frequentes, como as do diálogo, também não são convenientes em cartas. Pois, na escrita, a disjunção acarreta falta de clareza, e seu caráter mimético não é familiar à escrita como o é ao debate; como no Eutidemo: *Quem era, Sócrates, aquele com quem dialogava ontem, no Liceu? Sem dúvida, havia muita gente ao redor de vocês.* E, um pouco adiante, acrescenta: *Mas, a mim, parece ser um estrangeiro aquele com quem você dialogava. Quem era?* Toda essa forma de expressar-se e de imitar seria mais conveniente a um ator, não a cartas, que são escritas.

Na passagem, nota-se com maior clareza a postura antifilosófica de Demétrio no tocante à epistolografia, revelada, assim, na expressa oposição entre ela e o diálogo socrático. Mas, além disso, observa-se que tal oposição estende-se, além do teatro, ao debate,³⁵ o que, em alguma medida, poderia refletir a pouca, ou nenhuma, preocupação por parte do autor do *PH* em apontar alguma importância da epistolografia para a oratória.

Aliás, em toda a passagem que discorre sobre as cartas, o que se vê é uma reflexão em torno de um gênero essencialmente literário, e que apenas se justifica pela tendência à reflexão crítica acerca da literatura no tratado, mais do que para a oratória propriamente dita.

Contudo, não apenas a diferença com relação ao diálogo é destacada.

³⁴ Cf. § 234.

³⁵ A aproximação entre o teatro e debate retoma, ao certo, a discussão dos parágrafos 193 e 194. É também interessante notar, na passagem, a aproximação dos mesmos com o diálogo socrático.

No parágrafo 227, Demétrio aponta para a semelhança, tendo em vista a expressão do caráter (*tò êthikón*):

Mas que a carta tenha, ao máximo, uma mostra do caráter, tal como o diálogo. Pois cada qual escreve uma carta quase como uma imagem de sua alma. É, de fato, possível notar o caráter do escritor em qualquer discurso, porém em nenhum outro como na carta.

E é também nessa passagem que se encontra outra característica marcante da parte do *PH* dedicada à epistolografia: a bela menção à carta como “imagem da alma” (*eikôn tês psýkhês*). Chiron oportunamente lembra que a carta e, em geral, o estilo enquanto “espelho” ou “imagem” da alma é um motivo muito frequente na literatura epistolográfica ou, simplesmente, na literatura, desde a Antiguidade.³⁶ Nesse caso, haveria a presença de três constantes, quaisquer que sejam as variações que a sensibilidade própria de cada época possa vir a ter: simplicidade, verdade e calor humano — que, se Demétrio é o inventor da fórmula, atesta sua influência, ao menos, sobre as mais célebres *Correspondências* latinas, aquelas de Cícero e Sêneca, notadamente.³⁷

De fato, os apontamentos do autor do *PH* convergem para uma perspectiva da carta como uma “mostra de amizade” (*philophrónēsis*), conforme se lê no parágrafo 231:

Essa [a carta] tem por intenção ser uma breve mostra de amizade e uma exposição sobre algum assunto simples e com palavras simples.

Acerca das cartas de amizade (*philikaí*), Stowers comenta ainda que a discussão de Demétrio refletiria “tradições e convenções bem desenvolvidas acerca da carta enquanto uma expressão da amizade grega”. O autor recorda que elas constituíram um tipo importante de correspondência na Antiguidade, cuja função fundamental e própria os teóricos e escritores educados na tradição epistolar grega presumiam ser a manutenção da amizade. Como oportunamente recorda, “tradições antigas e provérbios (cf. Aristóteles, *Ética a Nicômaco* 9.8.1168b, 6-8) afirmavam que a amizade

³⁶ Cf. Chiron, 1993, p. XCVII. Um exemplo dessa aplicação aos mais diversos tipos de discurso nos é dado por Dionísio de Halicarnasso, em *Antiguidades Romanas*, I, 1,3-4: *hápantes nomízousin eikónas eínai tês hekástou psykhês* (“todos consideram que os discursos são imagens da alma de cada um”). Tradução nossa. Para uma edição do texto grego, cf. Cary, 2005, p. 4.

³⁷ Cf. Chiron, 1993, p. XCVII.

requer o compartilhamento de todas as coisas entre homens iguais, social e moralmente”, mas, diante de um impedimento de estarem juntos, as cartas amigáveis (*philikaî*) serviriam como um “substituto adequado para o verdadeiro companheirismo”.³⁸

Ademais, podemos também nos reportar aqui àquele momento da educação ao qual a epistolografia fora associada, a que nos referimos antes. Schenkeveld teria, então, destacado que o tratado de Théon “classifica sob o gênero da *prosōpoíia*, que alhures é chamada de *ēthopoíia*, as espécies de consolação, exortação e *aquela das cartas*” e que o de Nicolau afirma que o “*progýmna* é útil ao treinamento para escrita de cartas, porque o estudante tem de considerar ambos: o caráter do remetente e aquele do destinatário”.³⁹

Ora, embora não seja possível afirmar que essas obras, ao certo, mais tardias, reflitam uma situação que poderia ser subjacente à reflexão de Demétrio, se for este o caso, é de se supor que o autor do *PH* esteja aprofundando uma discussão elementar, e corrobora com isso o fato de que suas considerações vão muito além de uma exposição meramente descritiva e com uma finalidade puramente prática.

Então, pensando a epistolografia enquanto uma mostra de amizade, marcada pela simplicidade de assunto e palavras, juntamente com a capacidade de expressar o caráter (*tò ēthikón*), como enfatizou Chiron, Demétrio apresenta-nos a faculdade que possui um estilo sem ornamento de revelar diretamente aquele que o utiliza, não mais com uma finalidade de convencimento, de despertar simpatia a partir de uma sentença, mas para instaurar uma relação mais íntima entre os seres.⁴⁰

Assim também, embora as cartas, como vimos, apresentem um grau maior de elaboração quando comparadas ao diálogo, a exemplo deste último, elas mantêm a simplicidade no estilo como característica essencial, sobretudo para a manifestação da amizade. Isso inclui, além do emprego das palavras simples mencionadas no parágrafo supracitado, a breve exposição em um modo de se expressar sem pompa⁴¹ e com uma sintaxe mais livre.⁴²

Simplicidade que, também vimos, deve ser extensiva ao assunto,

³⁸ Cf. Stowers, 1986, p. 58. O autor discorre, a seguir, sobre o manual atribuído ao autor homônimo do *PH*, o *Týpoi epistolikoí*, o qual anuncia, justamente, as cartas de amizade como o primeiro tipo. Acerca dessa questão, cf. De La Torre, *La epistolografía griega*, p. 34.

³⁹ Cf. Schenkeveld, 2000, p. 45.

⁴⁰ Cf. Chiron, 1993, p. XCVII.

⁴¹ § 228.

⁴² § 229.

o que, segundo o autor do *PH*, remonta à própria obra de Aristóteles, conforme se verifica no parágrafo 230:

Mas é preciso saber que não apenas o estilo, mas também certos assuntos são apropriados a uma carta. Aristóteles, por exemplo, o qual parece ter sido o mais bem sucedido no gênero epistolar, disse: *E não te escrevo isso, pois não é apropriado a uma carta.*

Por conseguinte, um sofisma, um discurso de ciências naturais, máximas, exortações, nada disso, enfim, seria conveniente em uma carta. Mas não significa que não se admita, na carta, uma sabedoria (*sophós*); nesse caso, ela viria justamente dos provérbios, por serem populares e conhecidos, conforme se registra no parágrafo 232:

Sem dúvida, a sua beleza está nas caras mostras de amizade e nos provérbios, que lhe são frequentes. E que seja apenas essa a sua sabedoria, porque o provérbio é algo popular e conhecido; já quem profere máximas e exortações não parece falar por meio de uma carta, mas sim de um artifício.

Mais ainda, a par dessa nítida tentativa de dissociar as cartas da filosofia, no parágrafo seguinte pode-se inferir uma tendência a discerni-la também dos demais discursos, ao menos se pensarmos na divisão proposta por Aristóteles no tratado *Da interpretação*. Isso porque, na passagem do *PH* em questão, a carta, em virtude da simplicidade estilística, é aproximada da demonstração (*apódeixis*), a qual, segundo a concepção aristotélica, seria característica, justamente, do discurso declarativo (*apophantikós*), que, por sua vez, como bem lembrou Brandão, aparece, naquele tratado de Aristóteles (4, 17a 3), discriminado dos gêneros poéticos e retóricos.⁴³

Mais do que isso, retomando o que nos diz o helenista, Aristóteles, ao propor essa divisão entre o discurso apofântico e aqueles que seriam próprios dos dois referidos gêneros — com relação aos quais não se investigaria apenas o *lógos* (pois a *léxis* tem uma função indispensável) —, estaria admitindo uma modalidade de discurso com *léxis* em grau

⁴³ Cf. Brandão, Lógos e léxis na “Retórica” de Aristóteles. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/JLB_Logos_Lexis_Retor_Arist.pdf>> Acesso em: março 2009 p. 11. Não confundamos o termo *léxis*, tomado aqui segundo uma concepção aristotélica, com aquela do *PH*.

zero.⁴⁴ Sendo assim, poderíamos, então, voltando à passagem de Demétrio, considerar a carta, em alguma medida, como um discurso com um grau de *léxis*, se não zero, pelo menos próximo disso, cuja finalidade, no caso, seria a de revelar o máximo do caráter de quem escreve, manifestando também o mais sincero sentimento de amizade.

E, ao certo, só se pode abdicar dessa simplicidade, em algum grau, nas cartas endereçadas a cidades e a reis, que teriam um estilo um pouco mais elevado, embora, mesmo neste caso, Demétrio admita a elevação, contanto não descaracterize o estilo epistolar, simples em essência, a ponto de cartas como a VII de Platão ou as de Aristóteles a Alexandre tornarem-se, verdadeiramente, tratados filosóficos.⁴⁵

Contudo, apesar de a simplicidade do estilo ser indicada, a todo instante, como o principal atributo da epistolografia, ao final de suas considerações, Demétrio, de modo até mesmo inesperado, conclui, no parágrafo 235:

Em suma, no que diz respeito ao estilo, a carta deve conter uma mistura destes dois tipos: o estilo da graça e o simples.

Ora, em nenhum outro momento da passagem referente às cartas, o autor do *PH* destaca a presença do elemento estilístico especificamente ligado à graça (*kháris*) e isso provoca, no mínimo, algum estranhamento.

Grube, de modo não muito claro, atribui essa graça à expressão de amizade característica da carta, enviada, conforme vimos, como um presente ao destinatário, e que mereceria, segundo o autor, ainda “maior atenção por parte de seu remetente, cujo caráter inevitavelmente ela reflete”; concluindo ele que: “o próprio estilo epistolar, então, é basicamente uma admissão de elegância, e pode-se dizer que a carta requeira uma mistura dos estilos simples e elegante”.⁴⁶

Chiron, por outro lado, observou que, geralmente, Demétrio encontra, nas cartas de Aristóteles, dois aspectos que recomenda: simplicidade familiar e humor. E, assim, explicar-se-ia a situação do gênero

⁴⁴ Cf. Brandão, Lógos e léxis na “Retórica” de Aristóteles, p. 11.

⁴⁵ § 234. Acerca da possível conexão com o propósito de formação moral do orador, a que nos referimos antes, Schenkeveld se indaga: *Is he referring to real letters to be written to real kings and governments, or is he talking about fictional letters? Both interpretations may be valid* (Schenkeveld, 2001, p. 45).

⁴⁶ Cf. Grube, 1961, p. 29. Para o estilo em questão optamos por “estilo da graça”, justamente, pela imprecisão do sentido do termo *kháris*, que ora se refere à graciosidade, elegância, ora à comicidade.

epistolar, no meio do caminho, entre a simplicidade e a graça.⁴⁷ E, ao certo, a despeito de algumas ressalvas, essa opinião parece explicar melhor a presença do estilo ligado à *kháris* na epistolografia.

Vejamus um exemplo que teria sido extraído de uma correspondência de Aristóteles e, então, associado ao elemento da graça: o fr. 669 Rose — considerado como um resquício de uma carta a Antípater —,⁴⁸ citado no parágrafo 29, em razão da igualdade fônica entre os colos, a qual seria responsável pela graça (*kháris*) do enunciado:

Quando Aristóteles diz: *Eu vim de Atenas para Estagira por causa do rei grandioso; de Estagira para Atenas, por causa do frio grandioso. Se tirares, então, o segundo grandioso, irás tirar também a graça.*

De fato, em um primeiro momento, essa (*kháris*) encontra-se, de algum modo, relacionada com a grandiloquência. Com efeito, se nos reportarmos ao parágrafo 128, poderemos pensar em associá-la àquelas graças dos poetas, que estariam próximas de um estilo mais elevado. No entanto, se atentarmos bem para o parágrafo que precede o acima reproduzido, veremos que Demétrio sugere, sobretudo no provérbio *tò en penthoûsi paízein* (brincar na dor), que os chamados colos homeoteleutos estariam mais próximos de uma brincadeira.

Nesse sentido, se verificarmos, então, as ocorrências do termo que aqui define essa “brincadeira”, bem como de seus derivados — *paízein*, *paízôn*, *paígnion*, *paígnía* e *paidiá* —, veremos que eles se aplicam a situações em que a comicidade, em maior ou menor escala, está sempre presente.⁴⁹ Inclusive, no parágrafo 143, o termo *paígnion* (em sua forma neutra plural) insere-se na discussão a respeito da *kháris* proveniente do vocabulário, encontrando-se, na ocasião, estreitamente relacionado com a comédia e o drama satírico; além dessa passagem, destaca-se ainda a do parágrafo 171, em que o termo *paígnía* associa-se, de forma ainda mais direta, àquele tipo de *kháris* ligado ao riso (*tò géloion*).

Mas, apesar disso, não parece possível comprovar a associação do fragmento de Aristóteles com o cômico. De qualquer modo, sua outra ocorrência, no parágrafo 154 — que possui, aliás, uma construção muito

⁴⁷ Cf. Chiron, 1993, p. XCVIII.

⁴⁸ Cf. Chiron, 1993, p. 92 (n. 46).

⁴⁹ Cf. § 120, 130, 143, 171, 259.

parecida com a do 29 —, fornece também um indício dessa tendência de leitura da passagem pelo viés cômico. A frase de Aristóteles encontra-se, pois, neste caso, entremeada a outras relacionadas, mais propriamente, com a *kháris* ligada ao cômico.

Ainda que não seja possível, com isso, confirmar a referida associação, pelo menos nota-se uma tendência de leitura por parte de Demétrio, tendência que pode confirmar-se, sobretudo, se examinarmos as ocorrências do termo (*kháris*) quando associado ao estagirita. Constataremos, pois, que o elemento do humor não só está mais presente, como aparece nelas de forma mais contundente, enquanto que aquela (*kháris*) ligada mais precisamente ao que chamamos de “graciosidade” (*eúkharis*) é indicada, uma única vez, e sem muito destaque, no parágrafo 157, a respeito da conhecida fábula da águia contada na *História dos Animais*.

Recordemos o próprio parágrafo 128, que introduz as reflexões concernentes ao estilo elegante, distinguindo os dois tipos de graça. Nessa ocasião, Aristóteles é tomado como modelo do emprego das graças mais comuns e mais cômicas, que se assemelham a escárnios, sendo designado ao lado de Sófron e Lísias, cujo exemplo que segue é, aliás, de um humor sarcástico. Também no parágrafo 164 — retomando, ao certo, a citação do parágrafo 144, em que o peripatético é lembrado pela graça proveniente ‘do emprego de uma palavra comum’ (*ex idiōtikōū dē onómatos*) — Aristóteles é mencionado, na discussão acerca dos dois tipos de graça, mais uma vez, associado, especificamente, à *kháris* ligada ao riso (*tò géloion*).

Logo, a justificativa dada por Chiron para a presença do estilo da graça na epistolografia parece, de fato, fazer mais sentido do que a proposta de Grube, ao menos se levarmos em conta as ocorrências no tratado das menções ao traço cômico do estagirita, o qual, é bom lembrar, teria exercido uma influência decisiva na passagem do *PH* a que nos referimos aqui.

Mas, além disso, se examinarmos, ainda, com um pouco mais de cuidado, os elementos estilísticos enumerados em tal passagem, iremos perceber que há, pelo menos, um deles que possui uma relação bem próxima com a *kháris* ligada ao cômico. Trata-se do provérbio (*paroimía*), apontado, como vimos, no parágrafo 232, como um elemento recorrente nas cartas.

Se voltarmos, pois, ao parágrafo 156, onde se pode ler que, “por natureza, o provérbio é um assunto que tem graça” (*phýsei gàr kharíen prâgmá esti hē paroimía*), veremos que os exemplos que nos oferece Demétrio — sobretudo o segundo deles — revelam situações em que o traço cômico é evidente. Além do que, vale lembrar, a justificativa para a sua frequência nas cartas é exatamente o fato de ser popular (*dēmotikós*) e conhecido (*koinós*), características que se encontram, em outras ocasiões em estreita relação

com a graça ligada à comicidade.

Quanto à primeira das características indicadas, há mais uma ocorrência, no parágrafo 177, e, nela, o termo *dēmotikós*, relaciona-se diretamente com a comédia, caracterizando o dialeto ático e se adequando, então, ao humor tão caro ao gênero. Já a segunda, definida pelo termo *koinós*, relaciona-se com a *kháris* em outras duas ocorrências. No parágrafo 157, o termo que a define, de fato, parece estar associado mais propriamente àquela graça que denominamos “graciosidade” (*eúkharis*); contudo, essa relação não é tão direta nem tão contundente quanto a que se observa no parágrafo 164, em que se diz claramente que “o risível resulta de palavras comuns e mais conhecidas” (*tò géloion kai onomatôn estîn eutelôn kai koinotérôn*), lembrando-se que o exemplo seguinte é justo uma citação de Aristóteles.

Sendo assim, pela análise tanto das ocorrências das menções ao cômico em Aristóteles, quanto de um conjunto de elementos da passagem que se reportam a outros momentos do *PH*, é razoável supor que, nessa derradeira afirmação sobre o estilo epistolar, Demétrio esteja admitindo alguma dose de humor nas cartas, conquanto não comprometa a simples e sincera manifestação de amizade.

Referências

- BOMPAIRE, J. *Lucien Écrivain: imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.
- BRANDÃO, J. L. Lógos e léxis na “Retórica” de Aristóteles. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/JLB_Logos_Lexis_Retor_Arist.pdf>> Acesso em: março 2009.
- CARY, E. *Dionysius of Halicarnassus: Roman antiquities*. Vol. 1. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 2005.
- CHIRON, P. *Un rhéteur méconnu — Démétrios (Ps.- Démétrios de Phalère): essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2001.
- CHIRON, P. *Démétrios: «Du style»*. Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- CLASSEN, C. J. Rhetoric and literary criticism: their nature and their functions in Antiquity. *Mnemosyne*, Leiden, vol. XLVIII, p. 513-535, 1995.
- DE LA TORRE, E. S. La epistolografía griega. <<<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/a757900df19260b09f9e81f774adc1b6.pdf>>> Acesso em: setembro 2009.
- de FREITAS, G. A. “Sobre o estilo” de Demétrio: um olhar crítico sobre a Literatura Grega (tradução e estudo introdutório do tratado). Dissertação de mestrado inédita. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2011 (177f).

- GRUBE, G. M. A. *The Greek and Roman critics*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1995, p. 110-121.
- GRUBE, G. M. A. *A Greek critic: Demetrius "On style"*. Toronto: University of Toronto Press, 1961.
- INNES, D. C. *Demetrius: "On style" (in. Aristotle, v. XXIII)*. Cambridge, Mass./ London: Harvard University Press, 2005.
- INNES, D. C. Reviewed work(s): studies in Demetrius "On style" by Dirk Marie Schenkeveld. *The classical review, new series*, Cambridge, vol. XVI, n. 3, p. 315-317, dec. 1966.
- KENNEDY, G. A. *Classical Rhetoric & its Christian & secular tradition from ancient to modern times*. 2nd ed., rev. and enl. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999, p. 127-136.
- KENNEDY, G. A. *A new history of classical rhetoric*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994, p. 81-101.
- KENNEDY, G. Reviewed work(s) — A Greek critic: Demetrius "On style" by G. M. A. Grube. *The American journal of philology*, Baltimore, vol. LXXXIV, n. 3, p. 313-317, jul., 1963a.
- KENNEDY, G. *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton: Routledge & Kegan Paul, 1963b.
- LÓPEZ, J. G. *Demetrio, Sobre el Estilo; 'Longino', Sobre lo Sublime*. Madrid: Editorial Gredos, 1996.
- MARROU, H.-I. *História da educação na Antiguidade*. Trad. Mário Leônidas Casanova. 2^a ed. São Paulo: EPU, 1975.
- MOXON, T. A. *"On style": Demetrius (in Poetics)*. London: Everyman's Library, 1963.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. *Demetrio: dello stile*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1980.
- PERNOT, L. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.
- ROBERTS, W. R. *Demetrius "On Syle", the Greek text of Demetrius "De Elocutione" edited after the Paris manuscript*. With introduction, translation, facsimiles, etc. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (1902).
- ROBERTS, W. R. The Greek words for "style" (with special reference to Demetrius περί Ἐρμηνείας.). *The classical review*, Cambridge, vol. 15, n. 5, p. 252-255, jun. 1901.
- RUSSELL, D. A. *Greek declamation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- SCHENKEVELD, D. M. The intended public of Demetrius's "On style": the place of the treatise in the Hellenistic educational system. *Rhetorica*, Leiden, vol. XVIII, n. 1, p. 29-48, 2000.
- SCHENKEVELD, D. M. Démétrios by Pierre Chiron. *Mnemosyne*, forth series, vol. 7, fasc. 3, p. 400-411, jun. 1994.

A TRIPULAÇÃO DE ODISSEU E O PROÊMIO DA ODISSEIA

Gustavo Henrique Montes Frade*
Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: This work relates the presence of Odysseus' crew and of the eating of the cattle of Helios in the first verses of the *Odyssey* to three narrative functions of the proem: a first definition of Odysseus and his poem; the setting of a starting point to the narrative selection; and an introduction to the Odyssean themes of human error caused by ignoring warnings and the relations between gods and humans, two themes explicitly connected in Zeus' speech (I, 32-43). The companions are the first example of failure caused by a bad reading of the world, which leads them to the foolish decision of committing an impiety. They are also the first examples of the extreme consequences of a god's rage.

KEYWORDS: Homer; *Odyssey*; proem; companions; narrative.

Em geral, o narrador da *Odisséia* utiliza a apresentação de informações que compõem um contexto, a descrição de ações e o diálogo de modo que seus personagens tenham primeiras aparições em cena significativas. Elas já revelam para os receptores (audiência ou leitores) as características importantes ou mesmo essenciais desses personagens, como amostra do que será sequencialmente aprofundado na narrativa.¹ Em alguns casos, mesmo a primeira menção ao personagem condensa algo desses elementos. A tripulação de Odisseu é mencionada logo no início do poema, nos primeiros dez versos, que aqui serão chamados de “proêmio” (I, 1-10):

* ghmfrade@gmail.com

¹ Cf. Race, 1993, p. 79.

*Homem multiversátil, Musa, canta, que tanto vagueou,
depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.
Muitos foram os povos cujas cidades observou,
cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,
para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.
Mas eles, embora o quisesse, não logrou salvar.
Não, pereceram devido à sua *insensatez*,
pueris, que devoraram o gado sagrado de Hipérion,
o Sol — e assim lhes negou o deus o dia do retorno.
Começando de algum ponto fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus.²*

Alguns comentadores que se propõem a compreender a menção à tripulação e ao episódio das vacas do Sol no próêmio partem da perplexidade de Stephanie West diante das seguintes questões problemáticas: o próêmio só contempla eventos cuja narração representa um terço do poema, apresenta uma escolha estranha de detalhes e dá ênfase desproporcional a um único incidente, sendo que as ações condenáveis dos pretendentes seriam muito mais importantes no poema do que a dos tripulantes. Diante disso, West propõe uma conclusão que segue uma linhagem analista. Esses seriam os versos introdutórios compostos para outro poema, outra *Odisseia* que teria conteúdo e organização narrativa que correspondesse exatamente ao que é neles apresentado.³ Esses problemas são resolvidos, ou ao menos amenizados, se considerarmos que o próêmio tem basicamente três funções na unidade narrativa que compõe a obra: definir Odisseu e a *Odisseia* (ou esboçar uma definição primeira do herói e do poema), estabelecer o ponto de início de seu recorte narrativo dentro da tradição mítica e introduzir temas importantes para o poema, tratados de forma explícita e relacionada pouco depois, no discurso de Zeus (I, 32-43), o erro cometido por ignorar avisos prévios e a relação entre deuses e homens. Por caminhos diversos, as três funções acabam convergindo para a questão da presença dos tripulantes no próêmio. Como um primeiro grupo de insensatos que se opõem a Odisseu, estes funcionam também como o primeiro passo na

² Os versos da *Odisseia* são citados com a tradução de Frederico Lourenço (cf. Homero, 2011) como base, com eventuais alterações indicadas por itálico. Neste caso específico, o texto em itálico corresponde a uma adaptação feita a partir da tradução de Trajano Vieira (cf. Homero, 2012). Lourenço traduz os dez primeiros versos gregos em onze versos em português.

³ Cf. Heubeck, West, Hainsworth, 1988, p. 68-69. Cf. Rijksbaron, 1993; Walsh, 1995 e Cook, 1995.

preparação para a introdução dos pretendentes, os principais adversários em Ítaca, na narrativa.

Algo das três funções do próêmio já era percebido por Bassett. Ele via no próêmio da *Odisseia*, e também no da *Ilíada*, a referência direta às vastas possibilidades do tema (nas palavras *μάλα*, *πολλά*, *πολλῶν*, *πολλά*, com significado de “muito” ou “muitos” nos primeiros quatro versos) que caracteriza a épica.⁴ No verso 10, *ἀμόθεν* (“de algum lugar”) introduz a armação narrativa dos quarenta dias em que se passa a ação do poema, depois da apresentação do herói em contraste com sua tripulação. Os três pontos básicos do próêmio estão aí parcialmente observados, mas é possível ser mais preciso a respeito de cada um deles.

Em seu texto originalmente publicado em 1946, Van Groningen compara os próêmios de poemas arcaicos aos quais temos acesso e identifica uma estrutura básica, composta por uma invocação das Musas (reconhecidas de forma geral entre os gregos como patronas da poesia) e pela indicação do assunto (o que garante a unidade narrativa e a coesão dentro da continuidade indefinida das histórias míticas, mas nunca corresponde a um sumário de todo o conteúdo narrativo dos poemas) e do ponto de início. O pesquisador sugere que a referência à morte da tripulação no próêmio é resultado de um processo de livre associação de ideias, que parte da aventura geral de tentar salvar a si mesmo e os companheiros para um caso particular.⁵ O estabelecimento de um marco inicial, terceiro elemento da estrutura básica, se aproxima mais de uma explicação aceitável para essa menção da morte dos tripulantes logo no próêmio. Ele acerta, contudo, quando percebe que a primeira palavra de cada epopeia arcaica é o resumo mais conciso possível do poema: “cólera” na *Ilíada*, “homem” na *Odisseia*, “Ílion” (outra palavra para se referir a Troia) na *Pequena Ilíada* e “Argos” na *Tébaida*.

Ἄνδρα (“homem”), como objeto do que diz a Musa, ao mesmo tempo inicia e condensa o esboço da definição de Odisseu e do poema. Esse início traz à mente as observações de Fenik sobre o tema do mistério da identidade que se manifesta no padrão do atraso da identificação definitiva do herói em cada ocasião em que ele se apresenta a outros

⁴ Cf. Bassett, 1923, p. 341-345. Além do tema comum do sofrimento, ele observa também o paralelismo na organização das orações e a omissão de pontos importantes: a *Ilíada* não menciona que a história se passa em Troia, a *Odisseia* não menciona que o homem anunciado no primeiro verso é Odisseu.

⁵ Cf. Van Groningen, 1999, p. 109-115.

personagens.⁶ Para Kahane, entretanto, nesse caso não há ambiguidade sobre a identidade do herói, embora o homem do primeiro verso só receba um nome próprio no verso 21 e embora a palavra não seja de uso especial, podendo se referir a qualquer homem, ao contrário de μῆνις, a primeira palavra da *Ilíada* que indica apenas a ira de Aquiles ou de um deus.⁷ Se ele levasse em consideração um receptor que tem seu primeiro contato com o poema, seja um ouvinte antigo que escuta pela primeira vez ou um leitor contemporâneo em sua primeira leitura, nesse caso — dependendo do conhecimento desse receptor a respeito da tradição poética ou mitológica ou do fato de ele estar informado de que a *Odisseia* é o poema de Odisseu — a confirmação plena sobre quem é esse herói só existe com a apresentação do nome. Kahane reconhece também, a partir de Goldhill, que a primeira palavra anuncia Odisseu como a representação modelo do homem em sociedade.⁸ Mas Odisseu, que de fato aparece como o exemplo de excelência, não se restringe a representar o que se espera de um homem no que diz respeito às relações sociais. No início do poema, pelo contrário, ele é exatamente alguém isolado da convivência humana. Os sentidos de ἄνδρα são desdobrados por Malta: como substituto do nome, se refere ao desaparecimento de Odisseu (e a seu posterior anonimato), ao homem adulto (modelo de seu papel social), à condição mortal e à condição humana geral.⁹

⁶ Cf. Fenik, 1974, p. 20. O padrão se repete como preparação para o atraso mais importante e elaborado, a revelação da identidade de Odisseu para Penélope. Para Pedrick (1992, p. 45-47), o modo tradicional de abertura de proêmios, com uma identificação precisa do objeto, não serve para a *Odisseia* porque não se adequa à complexa identidade do herói, inextricavelmente relacionada ao tema da narrativa.

⁷ Cf. Kahane, 1992, p. 117-119.

⁸ Cf. Kahane, 1992; Goldhill, 1991. A proposta de Kahane (1992, p. 119) de que toda vez que ἄνδρα aparece em posição inicial de verso na *Odisseia* há uma referência ao “homem objeto deste canto” parece não ser uma necessidade, mas algo sustentável apenas porque a ideia de Odisseu como modelo de excelência nas funções de prestígio para um homem em sociedade (guerreiro, marido e astucioso articulador de ardis) o torna identificável nas falas de Nestor, Telêmaco e Nausícaa. Entretanto, a ocorrência no canto XIII (89-91) apresenta mais similaridades estruturais com o proêmio e pode sim funcionar como uma marca divisória entre uma primeira parte que contém as viagens pelo mar e uma segunda parte com a retomada de Ítaca (cf. Clay, 1997, p. 190).

⁹ Cf. Malta, 2007, p. 65-66. Mesmo o sentido de “guerreiro” como função do homem não estaria totalmente excluído, com o detalhe de que o proêmio classificará Odisseu como o tipo de herói da inteligência, em contraposição ao

Odisseu, o humano por excelência, se define por ser capaz de recusar a imortalidade em troca de uma permanência limitada no mundo dos mortais e da imortalidade de seu nome nos versos cantados pelas pessoas que ainda viverão. Submeter-se a situações extremas, às restrições e incertezas que significam viver como um humano vale, para Odisseu, a recuperação de seu lugar — um lugar de honra — na humanidade. Ele precisa enfrentar os perigos de um espaço além dos limites do mundo humano e de suas expectativas, mas sua sobrevivência é resultado de uma excelência essencialmente humana. O sofrimento como integrante da caracterização essencial do personagem principal da narrativa (verso 4) faz parte aqui de uma visão sobre a existência mortal que se revela positiva, em que a ação apropriada permite a superação de ameaças à vida e ao retorno, ainda que não se passe incólume. Isso tudo é antecipado no próprio próêmio.

Ainda sobre a definição de Odisseu e da *Odisseia*, Pucci refina a abordagem intertextual e identifica no próêmio uma espécie de poética implícita com a defesa da *Odisseia* e do tipo de herói que é Odisseu diante de Aquiles e da *Ilíada*. O herói iliádico que causa a destruição de seu exército e opta pela morte é substituído pelo herói que tenta salvar seus companheiros e consegue preservar sua vida.¹⁰ A palavra que qualifica o homem cantado pela Musa, que funciona como uma primeira tentativa de identificação mais específica e também como condensação de sua excelência, é *πολύτροπον* (que Trajano Vieira traduz bem como “multiversátil”),¹¹ adjetivo atribuído na poesia grega arcaica só a Odisseu (I, 1 e X, 330) e a Hermes (*Hino Homérico 4*, verso 13), deus associado a Autólico, avô materno do herói.¹² Literalmente, formado por *πολύ-*,

herói iliádico da força, embora o primeiro não deixe de ser também um guerreiro. Talvez Steinrück (2008), que lê a *Odisseia* sob a perspectiva do conflito jâmbico entre homens casados (*ἀνδρες*) e jovens solteiros (*νέοι*), gostasse de ressaltar, entre as atribuições de modelo social, a posição de marido.

¹⁰ Cf. Pucci, 1998, p. 11-29.

¹¹ Cf. Homero, 2012.

¹² Na *Odisseia*, Hermes o acompanhava e, como contrapartida a sacrifícios, lhe concedera o dom de superar a todos em furtos e perjúrios (XIX, 395-398). Há um fragmento de Hesíodo (fr. 64) em que ele aparece como filho do deus. É Autólico quem sugere para o neto o nome de Odisseu (*Ὀδυσσεύς*) por ter ele “causado sofrimentos (*ὄδυσαμένος*) a muitos” (XIX, 400-412). A significação do nome e o que ele diz sobre o personagem são questões antigas, revistas por Peradotto (1990, p. 94-119), sobretudo, quanto à possibilidade de um sentido ativo (o que

“muito”, e *τρόπος*, “direção, modo”, seria o homem “que muito se vira” ou “de muitas voltas”. Para Pucci, essa multiplicidade e essa versatilidade de Odisseu se aplicam a sua capacidade mental e sabedoria (afinal, é o herói da *μητις*, “astúcia”, e do *δόλος*, “ardil”), às suas muitas viagens (“que se voltou para muitas direções”) e a sua habilidade com a linguagem. Isso é ao mesmo tempo o resultado de seu retorno peculiar e o que faz dele o personagem apto a completá-lo com sucesso. Peradotto lê *πολύτροπον*, que ocupa uma posição em que tradicionalmente se esperaria o nome do herói, como o contrário de um nome, uma palavra que, em vez de fixar um referente, indica a multiplicidade de sua forma, sua mutabilidade e capacidade de assumir papéis variados.¹³ Essa indefinição é, na verdade, parte da definição do herói — ou mesmo a maneira mais adequada de defini-lo — e corresponde a um modelo de excelência particular do poema (que será ampliado na sequência do próêmio e no primeiro discurso de Zeus): uma versatilidade que inclui inteligência, experiência e lãbia para lidar com o que quer que apareça pela frente.¹⁴

É contra esse homem que se colocam os diversos adversários de Odisseu, ora com projetos diretamente opostos a seu objetivo de retorno e de retomada de sua posição em Ítaca, como os pretendentes, ora com desavenças causadas por desconfianças, como a sua tripulação. Esses dois grupos, por serem também formados por homens, precisam lidar com os problemas e incertezas característicos de sua condição comum

odeia) ou passivo (o que é odiado). Peradotto prefere um sentido ambíguo que se relaciona com o passivo e o ativo (que ele identifica como o sentido da voz média do grego antigo). Em relação a essa dupla relação entre ativo e passivo, Dimock (1956, p. 52-54) propõe algo na mesma direção, mas com um foco semântico um pouco diferente, sugerido “pelos propósitos poéticos da *Odisseia*”: o sofrimento (*ὀδύνη*) que Odisseu proporciona aos outros e experimenta, como elemento essencial de sua identidade e humanidade. Essa caracterização de Odisseu aparece a partir do segundo verso do poema. Essas são as relações criadas para o nome no poema. Uma explicação etimológica é dada por Palmer (*apud* Peradotto, 1990, p. 164-165): prefixo verbal *o-* (“para”) + raiz do presente (**deuk*, indo-europeia, que dá o latim *duco*, “guiar”) + sufixo *-eus*, formando *o-dlkj-eus*, “o que conduz adiante”, análogo ao sentido do nome de seu pai, conforme a etimologia de Palmer para Laertes: **Lawo-er-ta*, “o que incita o povo”.

¹³ Cf. Peradotto, 1990, p. 115.

¹⁴ Esse aspecto próprio da excelência odisseica aparece em contraposição à força bruta de um herói como Aquiles, mas não substitui o conjunto de valores iliádicos da aristocracia guerreira, entre os quais sobressai a coragem, antes entra como um acréscimo que destaca Odisseu dentro dessa excelência aristocrática.

conforme suas capacidades e possibilidades. Nunca agem, porém, com a “multiversatilidade” do herói. A menção aos tripulantes no próêmio encerra essa inicial caracterização de Odisseu com sua contraposição aos tripulantes que fracassam por um ato insensato.

A morte da tripulação é o elo selecionado para estabelecer o início da narrativa. Como explicita Walsh, em todos os relatos do poema, o caso da ilha Trinácia, em que os companheiros comem as vacas do Sol e são mortos por isso, é a última etapa antes da chegada de Odisseu a Ogígia, a ilha de Calipso.¹⁵ O caso inaugura a fase da viagem sem companhia humana, que será reiniciada no canto V após um hiato de sete anos. Rijksbaron acrescenta que o narrador propõe que a Musa escolha seu ponto de partida (ἀμόθεν, “a partir de algum lugar”), mas com um limite já estabelecido.¹⁶ O próêmio não se propõe a dar um resumo das viagens e nem seleciona apenas uma aventura especialmente representativa do todo como exemplo. A sobrevivência de Odisseu à morte da tripulação explica e define sua situação inicial na narrativa, como único homem na ilha da ninfa. A escolha de começar a acompanhar Odisseu pouco antes de deixar Calipso permite a utilização de recursos narrativos importantes, como atrasar o aparecimento do herói em cena, acompanhar a viagem de Telêmaco em busca de informações (e seu retorno, em que se encontra com o pai antes do reconhecimento da mãe) e apresentar o relato das aventuras narrado em primeira pessoa pelo próprio herói.¹⁷

¹⁵ Cf. Walsh, 1995.

¹⁶ Cf. Rijksbaron, 1993. Segundo Pedrick (1982, p. 42-57), o narrador estabelece como limite começar depois da queda de Troia e antes do sacrifício das vacas do Sol, mas a Musa o corrige quanto ao ponto de partida e substitui o assunto da fúria do Sol pela de Poseidon e a oposição dos tripulantes pela dos pretendentes. A leitura de Walsh (1995) tem a vantagem de mostrar a situação em Ogígia como resultado do caso dos tripulantes com as vacas do Sol, não uma substituição. À parte essa questão, Pedrick tem uma boa definição da Musa como “personagem no nível do discurso” (p. 42). Brandão (2005, p. 42) observa bem que o narrador “deseja demarcar o que lhe cabe, explicitando o seu lugar, o da Musa e o de seu público, bem como ditando à deusa seu programa narrativo”, entretanto o ἀμόθεν (a partir de qualquer ponto) só pode ser um recurso retórico para se referir à multiplicidade de pontos de partidas possíveis, como ele propõe, se for considerado que há esse limite inicial estabelecido. Algo como “comece de qualquer ponto, desde que Odisseu esteja sozinho”.

¹⁷ Quem faz uma leitura mais detalhada das relações de tempo na narrativa da *Odisseia* é Delebecq (1980).

Os tripulantes são mencionados pela primeira vez no verso 5, enquanto a *Odisseia* se coloca como poema de νόστος, de retorno de guerreiros gregos após a guerra de Troia,¹⁸ (versos 2 e 5) e explicita Odisseu como o herói do sofrimento (verso 2 e 4) e da aventura (verso 3). A primeira informação que recebemos sobre os companheiros é que o sofrimento do herói não foi só para salvar a própria vida: foi também para garantir o retorno deles. A segunda informação é que a tentativa de salvá-los não deu certo (I, 5-6). O verso 7, que traz a justificativa para o fracasso do retorno deles, é o mais importante na apresentação dos tripulantes e traz três informações: os tripulantes morreram, morreram por insensatez, insensatez cometida por eles mesmos.

As três informações os colocam como opostos de Odisseu, que pode não ter ainda completado seu retorno, mas está vivo e foi caracterizado pela experiência e capacidade mental. Essa oposição é explicitada no verso 8, em que os tripulantes são caracterizados como infantis (νήπιοι), na primeira posição do verso, a mesma da primeira caracterização de Odisseu como homem (ἄνδρα). Os companheiros, diante do grande desafio ao qual acabam sujeitos, portam-se como inexperientes e pouco espertos.

No primeiro momento, os companheiros aparecem apenas como objetos da preocupação de Odisseu. Quando se tornam agentes, a ação é a catástrofe. O detalhe de que eles mesmos são responsáveis pela realização da insensatez isenta aqui Odisseu da culpa por suas mortes.¹⁹ A questão de haver algum nível de independência na ação desastrosa em relação a fatores externos ao agente aparecerá pouco depois na fala de Zeus a respeito da relação entre deuses e homens. A palavra-chave aqui é ἀτασθαλία, que descreve principalmente o comportamento da tripulação e dos pretendentes na *Odisseia*.

Finkelberg propõe três padrões para pensar o erro humano em Homero: (1) ἄτη, o erro causado por uma temporária falta de entendimento, uma ação irracional que os personagens tentam explicar como efeito de uma ação externa, divina; (2) ἀτασθαλία, o erro que é fruto do mau julgamento de uma ação planejada e deliberada, quando

¹⁸ Um νόστος em processo, uma vez que o retorno dos companheiros não se realiza e o de Odisseu começa temporariamente suspenso.

¹⁹ Cf. Clay (1997, p. 34-38) chama atenção para essa defesa de Odisseu e a proposta de apresentá-lo inicialmente de forma moralmente positiva. Friedrich (1987, p. 394-395) propõe o sentido adicional de apresentar os humanos como “arquitetos de sua própria ruína”. Nagler (1990) também indica que o prêmio introduz a questão da culpabilidade no poema.

o agente é avisado com antecedência sobre a possibilidade de desgraça em decorrência do que planeja fazer;²⁰ (3) o erro causado pela falta de autocontrole, a incapacidade de conter o θυμός, sede das emoções.²¹ Das nove vezes em que ἀτασθαλία aparece na *Odisseia*, cinco dizem respeito aos pretendentes (XXI, 146; XII, 317; XII, 416; XIII, 67; XXIV, 458), duas à tripulação (I, 7 e XII, 300), uma a Egisto (I, 34, outro modelo negativo de comportamento, um paralelo para os pretendentes) e uma a Odisseu (X, 437).

O caso que se refere a Odisseu é uma fala de Euríloco, o membro da tripulação que se coloca como liderança rival à do herói e o acusa de ter cometido a insensatez de conduzir os companheiros à caverna do ciclope e assim ser responsável pela morte deles. A fala de Euríloco é sinal da oposição que surge entre o capitão e sua tripulação e não é um discurso sem embasamento. Ao narrar essa aventura, o próprio herói admite que os tripulantes tentaram convencê-lo a ir embora antes que o monstro aparecesse. Isso poderia ter poupado a vida de alguns tripulantes devorados por Polifemo e, posteriormente, teria evitado a fúria de Poseidon decorrente da prece de seu protegido. Odisseu insiste porque, ainda inexperiente sobre o mundo em que navegava, queria ser recebido como hóspede (IX, 224-229). O herói que aporta na ilha do ciclope ainda não tem a experiência apresentada no início da *Odisseia*. A viagem, que amplifica todas as possibilidades do inesperado que o mundo pode oferecer, faz dele um homem cauteloso, que cogita e teme o indeterminado ao entrar em zonas desconhecidas (V, 229; V, 465; VI, 119). A acusação de Euríloco mostra como os companheiros (chamados assim, ἑταῖροι ou ἕταροι, desde o proêmio), apesar da denominação coletiva que poderia sugerir a proximidade e camaradagem de quem está no mesmo barco, não se contrapõem a Odisseu apenas para compor a apresentação inicial dos personagens no proêmio.²² Os tripulantes põem o retorno em risco entre

²⁰ Cf. Finkelberg (1995, p. 18), para quem o termo é moralmente neutro, podendo ser qualificado por ὕβρις, a arrogância imoral para um humano, mas não simplesmente substituído por ele. Também Fuqua (1991), apesar de não ser muito preciso ao considerar a ἀτασθαλία, concorda que em Homero não há um sentido moral por si só. Para Finkelberg, a *Ilíada* é o poema que enfatiza a ἄτη e a *Odisseia*, a ἀτασθαλία.

²¹ Cf. Finkelberg (1995, p. 16-25). Na *Odisseia*, essa incapacidade de conter o θυμός talvez apareça mais como algo que leva à ἀτασθαλία, ou ao menos como tipo de reação que pode surgir junto com ela.

²² Loudon (1999) interpreta a *Odisseia* propondo uma estrutura narrativa em

os cícones, entre os lotófagos, após a ajuda de Éolo, quando chegam à ilha de Circe, e finalmente conseguem se arruinar completamente na Trinácia. Odisseu os põe em risco na ilha do ciclope, se atrasa sem previsão de partida na ilha de Circe e precisa sacrificar alguns companheiros na travessia de Cila e Caríbdis.²³ Talvez seja impossível viajar em companhia de outros sem conflitos, mas alguns erros têm consequências mais decisivas.

A segunda vez em que ἀτασθαλία aparece relacionada aos tripulantes é numa fala de Odisseu a Euríloco (XII, 300). Aqui, sim, Odisseu, como apresentado no próêmio e com informações privilegiadas antecipadas por Tirésias e Circe (IX, 104 e XI, 127-141), tenta assegurar a salvação de seus tripulantes, pedindo que jurem não cometer a insensatez de matar o gado do Sol.²⁴ Odisseu recorda e avisa aos companheiros (XII, 271-276) que o adivinho e Circe anunciaram com antecipação que era melhor evitar a ilha, porque lá se encontrava o pior perigo de todos, porém o modo como o herói narra o episódio faz transparecer algum sentimento de culpa. Conforme sua própria narração, nesse episódio ele não repassa aos companheiros algo essencial do oráculo: as três opções de conduta (apresentadas por Tirésias em XI, 104-114 e por Circe em XII, 137-141) da profecia que se apresentam como possibilidades:²⁵ a) se refrear o coração (θυμός) e não mexer com o gado do Sol, terá um regresso sofrido; b) se fizer mal ao gado, receberá desgraça; c) se apenas Odisseu evitar fazer mal ao gado, regressará depois de um longo tempo e sem os companheiros. O narrador, por sua vez, desculpa Odisseu desde o próêmio e mesmo o herói não omite de sua narrativa o juramento que exigiu dos companheiros. Também desde o próêmio o receptor já sabe que o juramento não será

três partes, cada uma com um grupo opositor: a tripulação, os atletas feaces e os pretendentes (liderados por Euríloco, Euríalo e Eurímaco).

²³ Segal (1994, p. 34-35) lista com mais precisão os momentos em que transparece a dificuldade de Odisseu em comandar seus homens: da recusa da tripulação de logo deixar os cícones (IX, 44) até Euríloco o forçar a aportar na ilha de Trinácia, onde estão as vacas do Sol (XII, 278).

²⁴ Quanto à disposição de Odisseu para salvar seus companheiros, Reinhardt (1995) observa no episódio de Circe como Odisseu corajosamente arrisca sua vida, uma vez que, ao partir para averiguar a situação dos tripulantes, ele não poderia imaginar que receberia ajuda de Hermes.

²⁵ Cf. Marks (2008, p. 95), que vê na profecia de Tirésias a indicação de alguns possíveis futuros não-homéricos de Odisseu, e Peradotto (1990, p. 66-67), que indica a natureza condicional da profecia que explicita a moldura em que a decisão acontecerá.

cumprido e que a causa da morte e da falha dos companheiros em retornar para casa será o fato de devorarem o gado do deus e provocarem sua fúria. É importante notar que a tripulação consome a carne proibida da propriedade de um deus, assim como os pretendentes consomem a carne proibida da propriedade de outro homem.²⁶ Ambos os grupos cometem uma transgressão e serão duramente punidos com a morte.²⁷

A oposição a Odisseu, a ἀτασθαλία, o consumo de carne interdita, a punição e mesmo o desprezo por avisos aproximam tripulantes e pretendentes, mas não convém ignorar as diferenças das circunstâncias em que suas transgressões acontecem. A principal distinção é que os pretendentes, diante da situação atípica de um homem que nem retorna para casa, nem é confirmado como morto, criam para si mesmos o cenário — o assédio a Penélope e à casa de Odisseu — que os leva aos atos de insensatez, enquanto os tripulantes respondem (de forma insensata) a uma situação de risco à qual foram levados por forças além de seu controle.

O proêmio explicita a relação entre deuses e homens em dois momentos. No primeiro verso do poema, o narrador se coloca como dependente da Musa para desenvolver sua narrativa,²⁸ que tem ainda o “homem” como objeto. Nos versos 9 e 10, a fúria do Sol revela que os homens são submetidos ao temperamento de deuses pela violação de suas prerrogativas e que a ἀτασθαλία, apesar de não ter por si só um significado moral, aparece em momentos importantes da *Odisseia* relacionada ao pensamento sobre a ação humana e a ação divina, pela má decisão de ofender e de ignorar as indicações dadas por um deus.

²⁶ Observa Nagler (1990, p. 339-340) que a tripulação ao menos tenta uma simulação do ritual de sacrifício (XII, 356-363, com preces, mas sem grãos e vinho), enquanto os pretendentes parecem o ignorar (exceto Anfinomo, cf. Detienne, 1998, p. 47). A carne constrói um paralelo entre os dois grupos também como imagem sobrenatural. Para os tripulantes, o couro do gado rasteja e a carne no espeto muge (XII, 394-396). Para os pretendentes, a carne que comem está ensopada de sangue, enquanto eles riem e choram (XX, 345-349).

²⁷ Para Nagler (1990, p. 341), o assassinato sacrílego do gado do Sol é um comentário ao desprezo dos tripulantes pelas leis sociais e econômicas, que estabelece a lógica sacrificial que se aplicará aos pretendentes e justifica o massacre, “a violência do herói contra seu grupo social apresentada como único meio de recuperar ou estabelecer ordem”.

²⁸ E nisso está concentrada a questão da distância entre o limitado conhecimento humano e o conhecimento potencialmente total das divindades e da autoridade do narrador, que, por seu contato com a Musa, é capaz de transmitir informações só acessíveis aos deuses para seus receptores humanos (cf. Clay, 1997, p. 9-25).

Depois que Odisseu falha em convencer seus companheiros a não desembarcar na ilha do Sol (XII, 278), ventos contrários os obrigam a permanecer na ilha até que seus suprimentos se esgotem. Sem provisões, eles têm que improvisar com a caça de pássaros ou a pesca e inevitavelmente passam fome (XII, 325-332).²⁹ Odisseu e os tripulantes se encontram, então, diante de uma decisão: manter uma dieta de fome ou sacrificar o gado do Sol. A decisão equivocada é tomada após um discurso de Euríloco (XII, 340-351):

Ouvi as minhas palavras, vós que tanto sofrestes!
Para os pobres mortais todas as mortes são odiosas,
mas morrer à fome é o mais desgraçado dos destinos.
Sacrifiquemos as melhores vacas do Sol
aos deuses imortais, que o vasto céu detêm.
Se alguma vez regressarmos a Ítaca, a nossa terra pátria,
logo para Hipérion, o Sol, construiremos um templo,
e lá deporemos muitas e valiosas oferendas.
Mas se o deus contra nós se encolerizar por causa das vacas
de chifres direitos e a nau quiser destruir, e se tal consentirem
os outros deuses, por mim prefiro morrer de um trago no mar,
do que definhar lentamente numa ilha deserta.

Fica claro que a tripulação não sacrifica as vacas por falta de informação. Euríloco trata a questão como se o fluxo de possibilidades fosse o seguinte: (a) em caso de não sacrificar o gado: morte lenta passando fome, (b) em caso de sacrificar o gado: possibilidade de morte por afogamento no mar, (c) em caso de sacrificar e conseguir voltar para casa: necessidade de compensação pela transgressão.³⁰ No fim, sua abordagem é em parte excessivamente pessimista e em parte excessivamente otimista. Reduz sua

²⁹ Para Fenik (1974, p. 213) os companheiros são levados a cometer a ação imprópria pelos próprios deuses, que primeiro desencadeiam, com os ventos, uma atitude desesperada nos marinheiros e depois os punem com a morte na tempestade. Rutherford (1986, p. 153) considera a fome da tripulação uma situação sem solução. Entretanto, a ação de Zeus aparece apenas no discurso de Odisseu, não do narrador, e a sobrevivência do herói mostra que haveria saída.

³⁰ Como observa Finkelberg (1995, p. 26), é uma deliberação o mais racional possível, embora leve à decisão errada. O detalhe é que há uma superposição entre dois dos três tipos de erro que Finkelberg identifica: o erro dos pretendentes é a incapacidade de conter o θυμός que leva à ἀτασθαλία. A deliberação acontece como resposta à ideia de que não dá para sustentar o desconforto da fome constante.

escolha à inanição ou ao afogamento, mas considera a possibilidade de uma compensação pelo gado que não é a morte. A sobrevivência de Odisseu, a grande façanha de seu autocontrole, é a prova de que a questão real não era escolher o tipo de morte, mas escolher como manter a vida: não resistir a uma alimentação farta e garantida ou suportar um regime sem o bastante para se saciar e sem garantias.³¹ Euríloco e os outros companheiros não são personagens malvados, mas não seguem o aviso repassado por Odisseu porque não têm a resistência e persistência que exigia uma situação de privação que se prolonga indefinidamente e sem perspectiva de solução. Dimock observa isso já no próprio proêmio, condensado na oposição entre *πλάγχθη* (“vagou”,³² primeira palavra do segundo verso) e *ἤσθιον* (“comeram”, primeira palavra do nono verso): enquanto Odisseu aguentou o sofrimento e experienciou o mundo — ou ao menos seguiu viagem através da tempestade —, os tripulantes não resistiram e não sobreviveram.³³ Ironicamente, no discurso que convence os companheiros a desembarcar na ilha (XII, 279-93), Euríloco repreende a excessiva força (*μένος*) do capitão, que o torna duro com sua tripulação cansada, e o incita a aportar para que possam “preparar uma refeição saborosa” e evitar a morte no mar, com as tempestades que sobrevêm repentinas.³⁴

O último verso do proêmio o fecha como uma unidade narrativa, com a técnica da composição em anel: retomando a Musa do primeiro verso e a relação do narrador com ela (*μοι*, “para mim”, no primeiro verso

³¹ Para Friedrich (1987, p. 390-391) a alegação de que só resta escolher entre os dois tipos de morte é um truque retórico de Euríloco, como estratégia de persuasão numa situação em que a autopreservação não está em questão, só a preferência por uma dieta mais farta e mais ao gosto grego. Entretanto, é preciso reconhecer que a vontade de persuadir os companheiros parte de uma situação extrema. Se fosse uma situação segura, o episódio de Trinácia não seria, como Friedrich indica, a *ἀριστεία* da *τλημοσύνη* de Odisseu (sua grande façanha de resistência), como o episódio do ciclope é a de sua *μητις* (astúcia), com a ressalva de que, também na caverna de Polifemo, Odisseu precisa conter seu *θυμός* para não matá-lo com a saída ainda bloqueada (cf. Clay, 1997, p. 123-124). Para Cook (1995, p. 60), como a tripulação é avisada, trata-se de um teste explícito de autocontrole.

³² Dimock (1989, p. 9-11) chama a atenção para uma ambiguidade entre os sentidos de “vagueou” e “apanhou, foi batido”.

³³ Cf. Dimock, 1989, p. 9.

³⁴ Cf. Loudon (1999, p. 15) já observava que no último discurso de Euríloco (XII, 340-351) a pior morte é a fome, mas no discurso que faz com que a tripulação desembarque na ilha (XII, 279-293) é a morte no mar que deve ser evitada a qualquer custo.

e agora ἡμῖν, “para nós”, que pode incluir sua audiência, os receptores da narrativa). O pedido para que ela comece a narrativa a partir de qualquer ponto (ἀμύθεν) é a deixa³⁵ para que a narrativa tenha início a partir dos limites já propostos com o caso da morte dos tripulantes. Com o herói e seu poema apresentados, com a exposição de um primeiro modelo contrário a Odisseu, o próemio termina com uma menção a Zeus, pai das Musas e deus cujos desígnios definem o curso da narrativa.³⁶

Os companheiros são o primeiro exemplo de fracasso a partir de uma má leitura do mundo — e de seus sinais e avisos — que os leva à decisão pouco inteligente de cometer uma impiedade. São também o primeiro exemplo das consequências extremas da fúria de um deus movido por interesses particulares. Na segunda parte de seu retorno, Odisseu usará das mesmas qualidades que lhe permitem iniciar a narrativa como único sobrevivente para retomar Ítaca. Terá, porém, o interesse particular de um deus a seu favor.

Referências

- BASSETT, S. E. The Proems of the “Iliad” and the “Odyssey”. *The American Journal of Philology*, Baltimore, vol. 44, n. 4, p. 339-348, 1923.
- BRANDÃO, J. L. *Antiga musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- CLAY, J. S. *The wrath of Athena*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.
- COOK, E. *The “Odyssey” in Athens: myths of cultural origins*. London and Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- DE JONG, I. J. F. *A narratological commentary on the “Odyssey”*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DELEBECQUE, É. *Construction de l’ “Odysée”*. Paris: Les Belles Lettres, 1980.
- DETIENNE, M. Une fête pure, et du sang sur la table. In: DETIENNE, M. *Apollon le couteau à la main: une approche expérimentale du polythéisme grec*. Paris: Gallimard, 1998, p. 41-61.
- DIMOCK, G. E. The name of Odysseus. *The Hudson Review*, New York, vol. 9, n. 1, p. 52-70, 1956.
- DIMOCK, G. E. *The unity of the “Odyssey”*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.

³⁵ Ou “estratagema retórico” (de Jong, 2001, p. 7).

³⁶ Sobre a narrativa da *Odisseia* como realização do plano de Zeus e definição da narrativa pan-helênica entre as narrativas regionais, cf. Marks, 2008.

- FENIK, B. *Studies in the Odyssey: Hermes Einzelschriften* 30. Wiesbaden: F. Steiner, 1974.
- FINKELBERG, M. Patterns of Human Error in Homer. *The Journal of Hellenic Studies*, London, vol. 115, p. 15-28, 1995.
- FRIEDRICH, R. Thrinakia and Zeus's ways to men in the "Odyssey". *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, vol. 28, p. 375-400, 1987.
- FUQUA, C. Proper Behavior in the *Odyssey*. *Illinois Classical Studies*, Champaign, vol. 16, n. 1/ 2, p. 49-58, 1991.
- GOLDHILL, S. *The poet's voice: essays on poetics and Greek literature*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J. B. *A commentary on Homer's "Odyssey" vol. I, Books i-viii*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. e prefácio de Frederico Lourenço, introd. e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad., posfácio e notas de Trajano Vieira, ensaio de Italo Calvino. São Paulo: Editora 34, 2012.
- KAHANE, A. The first word of the "Odyssey". *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, vol. 122, p. 115-131, 1992.
- LOUDEN, B. *The "Odyssey": structure, narration and meaning*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- MALTA, A. *Polú pollá pollôn*: multiplicidade no próemio da "Odisseia". *Synthesis*, La Plata, vol. 14, p. 53-70, 2007.
- MARKS, J. *Zeus in the "Odyssey"*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- NAGLER, M. N. Odysseus: the proem and the problem. *Classical Antiquity*, Berkeley, vol. 9, n. 2, p. 335-356, 1990.
- PEDRICK, V. The muse corrects: the opening of the "Odyssey". In: DUNN, F. M.; T. COLE (org.). *Beginnings in Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 39-62.
- PERADOTTO, J. *Man in the middle voice: name and narration in the "Odyssey"*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PUCCI, P. The proem of the "Odyssey". *The Song of the Sirens*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998, p. 11-29.
- RACE, W. H. First appearances in the "Odyssey". *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, vol. 123, p. 79-107, 1993.
- REINHARDT, K. The adventures in the "Odyssey". In: SCHEIN, S. L. (org.). *Reading the "Odyssey": selected interpretive essays*. Edited with an introduction by Seth L. Schein. Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 63-132.
- RIJKSBARON, A. Why is the incident on Thrinakia mentioned in "Od." 1, 7-9? *Mnemosyne*, Amsterdam, vol. 46, fasc. 4, p. 528-529, 1993.
- RUTHERFORD, R. B. The philosophy of the "Odyssey". *The Journal of Hellenic Studies*, London, vol. 106, 1986, p. 145-162.

SEGAL, C. *Singers, heroes, and gods in the "Odyssey"*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

STEINRÜCK, M. *The suitors in the "Odyssey": the clash between Homer and Archilochus*. New York: Peter Lang Publishing, 2008.

VAN GRONINGEN, B. A. The proems of the *Iliad* and the *Odyssey*. In: DE JONG, I. J. F. (org.) *Homer: Critical Assessments*, vol. 3: *Literary Interpretation*. London: Routledge, 1999, p. 109-118.

WALSH, T. R. "Odyssey" 1.6-9: a little more than kine. *Mnemosyne*, Amsterdam, vol. 48, fasc. 4, 1995. p. 385-410.

SÎN-LĒQI-UNNINNI, *ELE O ABISMO VIU* (SÉRIE DE GILGÁMESH 1)

Jacyntho Lins Brandão*
Universidade Federal de Minas Gerais

RÉSUMÉ: Je présente ici une traduction commentée de la première tablette du poème babylonien sur Gilgamesh attribué à Sîn-lēqi-unninni, *Sha naqba imuru* (*Il a vu l'abîme*).

MOTS-CLÉS: *Epopée de Gilgamesh*; Poésie acadienne; Littérature babylonienne.

Apresento a tradução da primeira tabuinha de *Ele o abismo viu* (*Sha naqba imuru*), poema babilônico que se costuma intitular “Epopéia de Gilgámesh”. Trata-se do primeiro resultado que publico de projeto em fase de finalização e que teve como objetivo traduzir todo o poema diretamente do acádio.¹

Esta não constitui a primeira tradução para o português, pois contamos com o livro de Ordep Trindade Serra, *A mais antiga epopeia do mundo: a gesta de Gilgamesh*, publicado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 1985, trabalho de excelente qualidade e atualizado com relação à época em que foi escrito. O aparecimento da edição crítica de Andrew R. George, *The Babylonian Gilgamesh Epic: introduction, critical edition and cuneiform texts* (Oxford: Oxford University Press, 2003), marca, contudo, uma nova etapa para o conhecimento do poema, impondo por igual novos esforços de tradução. O texto crítico de George substitui as edições anteriores, em especial a de R. Campbell Thompson, publicada ainda em 1930, primando pelo detalhe, pela exatidão e pelo domínio dos métodos críticos em todas as suas dimensões. Acrescente-se que foram compulsados

*e-mail: jlinsbrandao@ufmg.br

¹ Projeto beneficiado com Bolsa de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq.

por ele todos os manuscritos descobertos ou disponibilizados depois de 1930, o que provê um considerável volume de leituras e informações novas.

Esta é uma das razões de minha tradução, o dispormos agora de um novo texto crítico, o que exige, em certo sentido, que todas as traduções sejam refeitas, a outra, dela decorrente, sendo a possibilidade de traduzir não um apanhado de textos distintos muitíssimo fragmentados a fim de apresentar um fio narrativo mínimo, como se fez no passado, mas um poema inteiro, o que se intitula *Ele o abismo viu*, de que conhecemos inclusive o “autor”, Sîn-lēqi-unninni.

Evidentemente se deve falar de autoria com todas as precauções necessárias quando lidamos com o mundo antigo, da mesma forma, por exemplo, como devemos nos precaver ao afirmar que Homero é o “autor” da *Ilíada*. Todavia, se há uma grande possibilidade de que este que se chamou de Homero fosse antes um “aedo”, tendo em vista as peculiaridades de composição oral dos poemas (o elemento cujo conhecimento seria mais empolgante escapando-nos definitivamente: a passagem do oral para o escrito), no caso de Sîn-lēqi-unninni temos uma certeza: trata-se de um escriba. A versão da “gesta” de Gilgámesh que a ele se deve, como acontece com relação a ciclos poéticos semelhantes, não constitui uma obra “original” (no sentido moderno), pois trabalha ele com uma tradição escrita em sumério e acádio que já contava, em sua época, com mais de meio milênio. Portanto, é lidando com essa tradição escrita que Sîn-lēqi-unninni, ele próprio um escriba, compõe a nova versão do poema, entre os séculos XII e XI a.C., trabalho destinado a tornar-se a versão clássica (ou, como preferem os autores ingleses, *standard*) da épica sobre Gilgámesh. Nela, a mão do “poeta” deixa-se perceber sobretudo pela profundidade que imprime à antiga saga, ao trazer para primeiro plano a pergunta sobre a mortalidade do homem, que transforma o seu herói, de simples aventureiro, num verdadeiro sábio.

A tradução que ofereço pretende-se bastante próxima do original babilônico, observando as convenções poéticas dele próprias. Registre-se que a poesia acádia, como a de outras línguas semíticas antigas, não tem como base algum esquema métrico fixo, mas constrói um ritmo baseado em unidades sintáticas, um verso comportando, em geral, duas dessas unidades. Além disso, pode-se dizer que, dentre outros recursos poéticos, os mais relevantes são os de natureza paralelística, envolvendo expressões, versos, trechos e mesmo falas e cenas inteiras, o que também marca, no seu nível, o ritmo do texto. Assim, não sendo esta uma tradução poética, tem, contudo, a pretensão de não tolher a percepção dos torneios que garantem ao leitor ser um poema o que ele tem sob os olhos.

Essa pretensão se desdobra e completa nos comentários, que abrangem também outros problemas e aspectos do poema. Trata-se de

uma parte que efetivamente integra o trabalho (por isso insisto: não foram escritos como notas de pé de página, mas como comentários de pleno direito), de tal modo que eu poderia definir o que se publica como uma “tradução comentada”. Essa definição tanto orientou minha maneira de traduzir, quanto a própria apresentação do texto. No meu modo de entender, tradução comentada é aquela que termina por deixar expostas as dificuldades enfrentadas pelo tradutor, tanto no que diz respeito à decifração do texto, quanto às opções assumidas ao vertê-lo, com base em critérios de relevância. Isso, naturalmente, supõe entrar em diálogo com a fortuna crítica, bem como com as soluções encontradas por outros tradutores, o que tem como consequência abrir a possibilidade de expansão do diálogo com o leitor.

Por fim, dois alertas aos leitores se fazem necessários: a) a fim de deixar marcadas de um modo mais claro as sequências da narrativa, acrescentei títulos às mesmas (títulos que naturalmente não se encontram no original); b) com relação aos nomes próprios que aparecem no texto, acentuei a sílaba que, de acordo com o que se sabe relativamente à língua da época em que o poema foi escrito, deveria ser a tônica, assim, Gilgámesh, Enkídu, mas fiz isso considerando as normas de acentuação do português, o que faz com que Ninurta, por exemplo, sendo um paroxítono terminado em -a, não necessite de acento algum.

Sîn-lēqi-unninni*
 ELE O ABISMO VIU*
 (Série de Gilgámesh)*

COMENTÁRIOS

[Autor] A atribuição do texto a Sin-lēqi-unninni (Sîn-lēqi-unninni) encontra-se em catálogo redigido no primeiro terço do primeiro milênio a.C. e achado em Nínive, no qual se lê: “Série de Gilgámesh (*iškar Gilgāmeš*): da boca (*ša pī*) de Sîn-lēqi-unninni, [sacerdote-exorcista]”. A última qualificação é de leitura duvidosa, já que depende de conjectura, tendo sido proposto que se lesse, em vez de “exorcista”, “mago” ou “adivinho”.

A expressão “da boca de...” é um modo de indicar aquele a quem se deve a versão em causa, equivalendo a “segundo...” Mesmo que a noção de autor não corresponda exatamente à nossa, admite-se que Sin-lēqi-unninni tenha composto a versão clássica do poema por volta dos séculos XII-XI antes de nossa era, remanejando relatos anteriores. Parece que é a ele que se deve o tratamento grandioso da saga de Gilgámesh, centrado na questão da mortalidade do homem (cf. Lambert, 1962, p. 28, nota 74; SEG, p. 58-59).

TABUINHA 1

Proêmio

- [1] Ele o abismo viu, o fundamento da terra,*
Ele - - - - conheceu, ele sabedor de tudo,*

Entretanto, note-se que Sin-léqi-unninni é reivindicado como ancestral por muitos escribas de Úruk, ou seja, trata-se do epônimo de toda uma categoria de intelectuais, num processo semelhante ao que se dá com os Homeridas e Homero, na Grécia (cf. Spar e Lambert, 2005, p. XVII; Lambert, 1957, p. 13).

[Título] É usual na tradição médio-oriental que as obras sejam conhecidas a partir de suas primeiras palavras, como, neste caso: *ša naqba imuru* (literalmente, “aquele que o abismo viu”).

[Série] Série de Gilgámesh (*iškar Gilgāmeš*) é como era também conhecida, nos catálogos das bibliotecas, a sucessão de onze ou doze tabuinhas do poema. O termo *iškaru(m)* apresenta esse uso especializado, como em *iškar Etana* (série de Etana), *iškar mašmaššūti* (série de encantamentos) etc.

[Versos 1-62] A parte inicial do poema constitui uma espécie de hino dedicado a enaltecer Gilgámesh. Parece que Sîn-léqi-unninni incorporou a ela a abertura da versão babilônica antiga, intitulada “Proeminente entre os reis” (*šutur eli šarri*), expressão que ocorre no v. 29. Assim, pode-se considerar que o proêmio divide-se em duas partes: a primeira louva os trabalhos (no sentido de feitos e de sofrimentos) do herói (v. 1-28); a segunda concentra-se em sua origem divina, seu talhe portentoso e sua beleza (v. 29-62).

[Verso 1] As primeiras palavras do poema, *ša naqba imuru*, poderiam ser vertidas de duas formas: “o que tudo viu” e “o que o abismo viu”. O termo *naqbu* pode ter dois sentidos, a saber: a) uma fonte ou, de modo especial, o abismo subterrâneo de águas que se acredita que alimenta as fontes, ou seja, o reino cósmico de Ea conhecido como *Apsû*; b) em uso poético, uma totalidade (cf. CAD, s.v.; GBGE, p. 444-445). Minha opção pela segunda alternativa leva em conta as razões apresentadas por Silva Castillo (1998, p. 219-221 e 2000).

Para a tradução do segundo hemistíquio (*išdi mati*) como “o fundamento da terra”, baseio-me também em Silva Castillo, 2001.

- [3] Gilgámesh o abismo viu, o fundamento da terra,
 Ele - - - - conheceu, ele sabedor de tudo.
- [5] Ele - - - - da mesma maneira,
 De todo saber, tudo aprendeu,*
- [7] O que é secreto ele viu, e o coberto descobriu,
 Trouxe isto e ensinou, o que antes do dilúvio era.*
- [9] De distante caminho volveu, cansado e pacificado,*
 Numa estela pôs então o seu labor por inteiro.*

[Verso 6] A expressão do primeiro hemistíquio é *naphar nēmeqi*, literalmente “a totalidade do saber”, *nēmequ(m)* significando “sabedoria”, “sagacidade”, “conhecimento civilizado”, “habilidade”. Trata-se, portanto, de uma sabedoria prática, decorrente dos próprios feitos heroicos.

[Verso 8] A tradição relativa ao dilúvio (*abūbum*) é bastante característica da Mesopotâmia (ver d’Agostino, 2007, p. 169-185). Na produção acádica, o relato clássico do cataclismo encontra-se no poema antropogônico intitulado *Atra-hasīs* (Supersábio), cujo manuscrito mais antigo é assinado pelo copista Kasap-Aya, que executou o trabalho sob o reinado de Amim-šadūqa (1646-1626 a.C.), cf. Bottéro e Kramer, 1993, p. 528-529. Parece que Sin-léqi-unninni se valeu desse texto na tabuinha XI, pondo o relato na boca de Uta-napišhti (Ūta-napišti). Todavia, Silva Castillo, 2000, p. 14, considera o episódio do dilúvio uma “interpolação tardia”.

[Verso 9] A referência é à grande viagem empreendida por Gilgámesh após a morte de seu companheiro de feitos heroicos, Enkidu. A pergunta que imprime profundidade à saga do herói na versão de Sin-léqi-unninni diz respeito ao impasse diante da morte, razão pela qual o herói empreende o longo percurso por espaços não-humanos, em busca da imortalidade.

[Verso 10] Era costume dos reis registrar numa estela (*narû*) algum acontecimento importante de seu reinado, visando a torná-lo público. Um *narû* pode ter ainda o valor de documento jurídico, pode marcar uma fronteira ou ser a “pedra fundamental” (feita realmente de pedra ou então de prata, ouro ou bronze) de um templo, enterrada nas fundações ou posta em seu interior (cf. SEG, p. 109). Considerando-se o que se diz nos v. 24-28, que marcam o fim da introdução ao poema, parece que se quer dar a entender que se trata da última hipótese. Cumpre, todavia, recordar que, longe de pretender um valor documental, a referência à inscrição constitui um recurso poético que provavelmente deveria ser percebido enquanto tal pelo leitor (ou ouvinte) do poema (cf. Oppenheim, 1977, p. 258, *apud* Dickson, 2009, p. 27), ao qual o texto passa a dirigir-se explicitamente dois versos adiante.

[11] Fez a muralha de Úruk, o redil,*
E o sagrado Eanna, tesouro purificado.*

[13] Vê sua base: é como um fio de lã,*
Olha seus parapeitos que ninguém igualará.

[Verso 11] O epíteto tradicional de Úruk é *supūru(m)*, ou seja, “curral”, “redil”. A cidade era rodeada por uma muralha circular de cerca de nove quilômetros de extensão, que parece datar da época pré-dinástica. O interior nunca foi inteiramente ocupado com edificações, o que tornava possível que nele existissem currais para o gado, usados especialmente quando se tratava de protegê-lo de ataques externos (cf. 22-23). A muralha, conforme o poema, era obra de Gilgámesh.

[Verso 12] O *e-anna*, literalmente “casa de Ánu” (Ánu é a divindade que se identifica como o Céu), compreendia o templo desse deus e o de Ishtar, além de outros, possuindo uma *ziquurat* (torre escalonada) típica dos santuários mesopotâmicos.

[Versos 13-28] Inicia aqui a sequência, que se estende até o v. 28, dominada pelos imperativos dirigidos ao leitor (ou ouvinte) do poema. São dois os elementos principais: aquele com o qual ela se abre, os muros de Úruk, obra de Gilgámesh (v. 13-23); e a tabuinha de lápis-lazúli em que o próprio Gilgámesh escreveu os seus trabalhos, com que se encerra (v. 24-28). Em ambos os casos trata-se de grandiosas realizações, devendo ser salientado que os muros tiveram seus fundamentos lançados pelos sete heróis fundadores (os *apkallū* referidos no v. 21).

Conforme Dickson, 2009, p. 25, “as ações que o prólogo me convida a fazer são estruturadas por uma espécie de *imitatio* implícita (...). Exatamente como Gilgámesh ‘viu o abismo’, sou convidado a ‘ver a muralha’ de Úruk e ‘olhar seu parapeito’ (...), ‘examinar os alicerces, inspecionar a alvenaria’”; do mesmo modo, “a inscrição feita por Gilgámesh de seus trabalhos ecoa literalmente em minha recitação do texto gravado na tabuinha retirada do cofre de cedro” (cf. v. 27-28). Em suma, trata-se de um sofisticado recurso poético que tem como efeito engajar o recebedor no louvor de Gilgámesh, fazendo com que assumo o papel de testemunha.

Digno de nota é ainda que os v. 13-23 se repetem na tabuinha 11, o convite a que se examine a muralha de Úruk sendo dirigido pelo próprio Gilgámesh ao barqueiro Ur-shánabi (Ur-šanabi, v. 323-328). Trata-se da conclusão da volta do herói de sua longa viagem em busca da imortalidade (e também da conclusão do poema, a tabuinha 12 podendo ser um acréscimo posterior). É, portanto, o próprio convite do protagonista a uma das personagens do poema que o narrador dirige neste

- [15] Toma a escadaria, que há ali desde o início,
Aproxima-te do Eanna, residência de Ishtar,
O qual nem rei futuro nem homem algum igualará.
- [18] Faze a volta, ao alto da muralha de Úruk vai,
Seu fundamento examina, os tijolos observa,
[20] Se seus tijolos não são cozidos,
Se seu alicerce não cimentaram os sete.*
- [22] Um *shar* é cidade, um *shar* é pomar, um *shar* são poços de argila,
meio *shar* é a casa de Ishtar:
[23] Três *sharu* e meio, a extensão de Úruk.*
- [24] Busca o cofre de cedro,
Rompe o ferrolho de bronze,
[26] Abre a tampa do tesouro,
Levanta a tabuinha lápis-lazúli, lê
O que Gilgámesh passou, todos os seus trabalhos.*

ponto ao leitor, com duplo resultado: o efeito de espelhamento (Gilgámesh está para o narrador como Ur-shánabi para o leitor); o efeito da composição em anel (*Ringkomposition*), o poema fechando-se com palavras que remetem a seu início.

[Verso 13] SEG, p. 110, lê o texto como *ša kima qê nēbh[ušu]* e o traduz por “como uma corda é seu recinto”, o que significaria que se trata de espaço perfeitamente reto. George adota a lição *kima qê nipši*, “como um tufo de lã”, que é a que sigo, inclusive por ser a leitura mais difícil.

[Verso 21] De acordo com as tradições mesopotâmicas, numa época anterior ao dilúvio sete sábios (em acádio, *apkallū*) foram enviados pelos deuses para civilizar a humanidade. Eles são representados numa forma não de todo humana, em geral com cabeça de peixe (cf. GDS, p. 163-164).

[Versos 22-23] O *šār* é uma unidade de medida neobabilônica equivalente a cerca de 2,5 quilômetros quadrados. Tendo em vista o sistema sexagesimal que era então utilizado, correspondia a 60 vezes 60, o que indicava uma cifra muito alta em termos de espaço ou tempo (cf. adi *šār*, “para sempre”, “em todo lugar”). Menos que fornecer uma medida exata, a intenção dos versos é ressaltar a imensidão de Úruk.

[Versos 24-28] O que se dá a entender é que os feitos de Gilgámesh se conservaram inscritos numa estela (cf. v. 10), que agora se qualifica como de lápis-lazúli. A referência a um cofre como o lugar em que a tabuinha foi depositada sugere que o escrito foi posto provavelmente no interior de um templo.

Proeminente entre os reis

- [29] Proeminente entre os reis, herói de imponente físico,*
Valente rebento de Úruk, touro selvagem indomável:
[31] Vai à frente, é o primeiro,
Atrás vai e protege os irmãos.

Note-se ainda a importância da escrita. Ainda que a saga de Gilgámesh possa ter sido elaborada, na origem, como tradição oral (como parece que dá a entender a versão babilônica antiga do poema), na fase em que se situa a versão clássica, constitui tradição transmitida por escrito havia já muitos séculos, mais ainda, que se quer apresentar enquanto tal (cf. Abusch, 2001, p. 618).

[Verso 29] As palavras do primeiro hemistíquio, “proeminente entre os reis” (*šutur eli šarri*), constituem o início e, conseqüentemente, o título da chamada “versão babilônica antiga” do poema de Gilgámesh, uma série, na forma como nos chegou, que parece contava com quatro tabuinhas (veja-se a tradução do poema em GBGE, p. 173-192; SEG, p. 334-342). Isso mostra como Sîn-lēqi-unninni utilizou textos anteriores na composição da versão clássica. Parece que se trata de um procedimento intertextual de que se lança mão de modo consciente e de que se espera um efeito na medida em que o leitor reconheça a apropriação.

Tendo em vista que na estrofe imediatamente anterior se fez referência à tabuinha de lápis-lazúli onde os trabalhos de Gilgámesh foram gravados, parece que se quer dar a entender que o conteúdo da dita inscrição é justamente a versão babilônica antiga. Trata-se, assim, de celebrar relações com a tradição letrada relativa a Gilgámesh, o que tem dois efeitos: o primeiro, garantir a fidelidade do que se narra, com o recurso à imagem do manuscrito encontrado (extensamente explorada em outras literaturas pelos séculos afora, com a condição de que se conte com a ideia de “literatura” enquanto inscrição); o segundo, ressaltar a própria criação de Sîn-lēqi-unninni como algo novo, na sequência da versão antiga.

Nesse sentido, GBGE, p. 446-447, observa como o tom da parte que se inicia é diverso do adotado na anterior, sendo constituído de três movimentos: a) três dísticos glorificando Gilgámesh por seu *status* e habilidade (v. 29-34); b) um dístico relativo a sua filiação (v. 35-36); c) finalmente, o terceiro movimento é dedicado a sua carreira (v. 37-44), num tom diferente, contudo, do proêmio, pois agora ressalta-se a grandeza das façanhas, não a dificuldade dos trabalhos.

- [33] Margem firme, abrigo da tropa,
Corrente furiosa que destróça baluartes de pedra.*
- [35] Amado touro de Lugalbanda, Gilgámesh perfeito em força,*
Cria da sublime vaca, a vaca selvagem Nínsun.*
- [37] Alto é Gilgámesh, perfeito, terrível:*
Abriu passagens nas montanhas,

[Verso 33-34] O termo *kibru(m)* designa a “margem” de um rio, de um córrego ou do mar, no sentido de um lugar firme, onde se pode estar a salvo. Cf. GBGE, p. 783, ainda que em textos literários não seja comum o uso da margem de um rio como imagem de proteção, percebe-se esse sentido na composição de nomes próprios como *Ilī-kibrī* (Meu deus é minha margem) e *Kibrī-Dagān* (Minha margem é Dagān). Considerando-se o imaginário mesopotâmico relativo a inundações, a figura ganha em significação. Note-se a antítese com a metáfora seguinte: Gilgámesh é, por um lado, a “margem firme” que fornece salvação contra a enchente, ao mesmo tempo que, por outro, é a própria “corrente furiosa que destróça os baluartes de pedra”.

[Verso 35] Lugalbanda é considerado, na tradição dominante, o pai de Gilgámesh. Trata-se de um rei de Úruk divinizado, herói do poema sumério que leva seu nome. A expressão *rīmu ša Lugalbanda* dá margem, talvez intencionalmente, a vários entendimentos, tendo em vista a existência de termos homófonos ou quase: *rīmu*, “touro selvagem”; *rīmu*, “dom” dos deuses; *rīmu*, “amado” (cf. CDA, s. v.). Minha tradução (“amado touro”) buscou preservar a mescla de sentidos possível.

[Verso 36] A mãe de Gilgámesh é Nínsun, deusa tutelar de Gudea e Lagash, filha dos deuses Ánu e Uras. Seu epíteto é “Vaca-Selvagem” (*rīmat*). Na tabuinha da Universidade da Pensilvânia que atesta a versão babilônica antiga do poema, em vez *Rīmat-Nīnsun* (a vaca selvagem Nínsun), lê-se *rīmtum ša supūri(m) Nīnsunna* (touro selvagem do redil de Nínsun), cf. GBGE, p. 783.

[Versos 37-44] A sequência desses versos resume os feitos de Gilgámesh numa ordem crescente: a) ações civilizatórias (abriu passagens nas montanhas e cavou poços); b) ações relacionadas com sua busca pelo sentido da vida ou pela imortalidade (cruzou o mar até o sol nascente, palmilhou os quatro cantos da terra, visitou Uta-napíshti); c) ações visando à recuperação da memória destruída pelo dilúvio (reinstalou os templos e instituiu os ritos). Note-se como os três níveis se relacionam e, especialmente, como o coroamento de todos os trabalhos heroicos se encontra nessa reposição dos templos nos lugares de onde o dilúvio os varreu e, em consequência, na instituição (talvez recuperação) dos ritos também perdidos.

- [39] Cavou poços nas encostas do monte,
Cruzou o mar, o vasto oceano, até o sol nascente,
[41] Palmilhou os quatro cantos, em busca da vida,
Chegou, por sua força, ao remoto Uta-napíshti,
[43] Repôs os templos arrasados pelo dilúvio,
Instituiu ritos para toda a humanidade.
- [45] Quem há que a ele se iguale em realeza
E como Gilgámesh diga: este sou eu, o rei?*
- [47] A Gilgámesh, quando nasceu, renome lhe deram:
Dois terços ele é um deus, um terço é humano.*

Assim, se a viagem até Uta-napíshti tinha como objetivo vencer a morte, inclusive de uma perspectiva marcadamente individual, já que não se tratava de conquistar a imortalidade para toda a humanidade, mas apenas para si, teve esta consequência um tanto inesperada: a aquisição de um saber que permite ao herói a reposição daquilo que, na esfera do serviço devido aos deuses, o dilúvio havia apagado ou, pelo menos, danificado.

Contra o que considera Silva Castillo, 2000, p. 14, parece que isso justifica plenamente a narrativa do dilúvio feita por Uta-napíshti, de que decorre o conhecimento referido já nos v. 7-8: ele viu o secreto, descobriu o coberto, trouxe e ensinou algo “que antes do dilúvio era”, o que não parece ser outra coisa que os templos e os ritos.

[Versos 45-46] Esses versos apresentam dificuldades de leitura, que GBGE, p. 785, resolve pelo acréscimo do pronome *ša* (que), com base em inscrição que constitui variante da fórmula do v. 45, lição e entendimento que sigo na tradução (com o que concorda também SEG, p. 92).

[Verso 47] São os deuses que impõem (*nabû*) um nome (*šumu*) ao rei, este nome já definindo sua glória. SEG, p. 111, chama a atenção para a existência de outro verbo homófono em acádio (*nabû* ou *nebû*) com o significado de “brilhar”, anotando que “provavelmente o texto joga com os dois significados: ‘Gilgámesh’ é o nome imposto e esse nome é, além do mais, brilhante, glorioso”. Na tradução optei por “renome” para sugerir tanto a imposição do nome, quanto seu brilho.

[Verso 48] Essa é a expressão mais clara do caráter sobre-humano de Gilgámesh (“dois terços ele é deus, um terço é humano”). Esse dado é de enorme importância para a questão da imortalidade: ao fim e ao cabo, o que o herói aprenderá, depois de todos os trabalhos, é que ter dois terços de natureza divina não faz com que possa escapar da morte.

[49] A forma de seu corpo, Bélet-íli a desenhou,^{*}
Realizou sua forma física Nudímmud.^{*}

[51] ---- majestoso ----
---- estatura ----

[53] ---- distância entre ----

[55] -----^{*}
De três côvados é seu pé, metade de uma vara é sua
perna,^{*}

[Verso 49] *Bēlet-ili* significa “Senhora dos Deuses”. Este é o nome sumério da grande Deusa-Mãe, correspondente a Arúru.

[Verso 50] Nudímmud é um dos nomes do deus Ea (ou ainda Enki), que reina no Apsû e tem como apanágio a sabedoria. No poema antropogônico *Atra-hasīs*, é ele que, como aliado da humanidade, ensina ao Supersábio (que aqui corresponde a Uta-napíshti) como fazer cessar os flagelos enviados pelos deuses com o fim de exterminar a raça humana, incluindo as instruções de como escapar do dilúvio. O dístico informa que a forma de Gilgámesh tendo sido configurada pela Senhora dos Deuses, é a Nudímmud que cabe fazer com que se realize no corpo do herói.

[Versos 51-55] Trecho bastante lacunar, embora GBGE, p. 540, creia que provavelmente nada se perdeu na passagem do v. 55 para o seguinte. Nas partes degradadas adoto as lições e o entendimento de GBGE (p. 540 e 785, 52), o que sugere que se trata aqui das proporções do corpo descomunal de Gilgámesh, descrição que tem continuidade a partir do v. 56.

[Verso 56] O texto afirma que o pé de Gilgámesh tinha a dimensão de 1 *nikkassu*, unidade de medida que, no antigo sistema babilônico, correspondia a 3 côvados, e, no recente, a 3,5 côvados. Considerando que o côvado (*ammatu*) equivale a por volta de 0,5 metro, conclui-se que o pé de Gilgámesh media em torno de 1,75 m. A vara (*nindanu*) corresponde, no sistema antigo, a 12 côvados (por volta de 6 m) e, no recente, a 14 (por volta de 7 m), a perna do herói medindo, portanto, entre 3 e 3,5 m. GBGE, p. 785, chama a atenção para o fato de que a perna de Gilgámesh mediria “menos que o dobro de seu pé”, concluindo que “evidentemente o texto está corrompido”.

- [57] De seis côvados é o comprimento de seu passo,*
---- côvados ---- de seu ----,*
- [59] Suas faces são barbudas como as de ----,
Os tufos do cabelo, exuberantes como Níssaba,*
- [61] Pelo talhe é perfeito em seu encanto,
Pelos padrões da terra, formoso é.

Pastor de Úruk

- [63] Pelo redil de Úruk ele perambula,*
Mandando como um touro selvagem altaneiro.

[Verso 57] Cf. GBGE, p. 785, a expressão *birīt purīdi*, que significa literalmente “espaço entre as pernas”, pode também designar a parte alta da coxa ou a virilha. Considerando que a medida, neste caso, seria de 6 côvados ou cerca de 3 metros, o que equivale ao comprimento das pernas de Gilgámesh, a proporção aplicada a seu passo parece correta. Isso corresponde ao dobro da medida convencional do “passo” (*purīdu*) na metrologia babilônica, ou seja, 3 côvados (mais ou menos 1,5 m).

[Verso 58] Neste verso lê-se *ammat ašaritti š[a...]tešu*, o primeiro termo significando “côvados”, o segundo tendo um sentido desconhecido, devendo designar alguma parte do corpo (tantos côvados mede tal parte do corpo) e o terceiro estando bastante corrompido. Cf. GBGE, p. 785, Tournay e Shaffer sugerem que se trate do polegar, restaurando *ša [ubāna]tešu*, o termo *ubānu* tendo o significado de “dedo” (*ašaritti ša ubāna* devendo significar, portanto, “dedo polegar”).

[Verso 60] Este verso é restaurado a partir do v. 107 (“os tufos de seu cabelo exuberantes como Níssaba”), em que está em causa Enkídu. A imagem alude ao grão “cabeludo” da cevada madura, a deusa Níssaba (Nísaba ou Nídaba) tendo o “cabelo de cevada amarrado em grossos feixes” (cf. GBGE, p. 785-786, em que se apresentam exemplos relativos à deusa). Níssaba estava tradicionalmente relacionada com esse cereal e, posteriormente, também com a contabilidade e a escrita. O pictograma que a representava desde a época suméria era uma espiga de cevada, sendo cultuada desde a época dinástica antiga e considerada irmã de An e Úrash. Fazia parte do panteão de Lagash, onde era tida por irmã de Énlil. Em época posterior, por sua relação com a escrita, foi considerada esposa do deus-escriva Nabû. Como termo comum, *nissabu/nissaba* significa “cevada” (CDA, s.v.).

[Verso 63] Neste ponto tem início a narrativa propriamente dita, com a exposição dos atos de Gilgámesh em Úruk, marcados pelo excesso, em consonância, aliás, com sua natureza fora do comum, tal qual acabou de ser apresentada.

- [65] Não tem rival se levanta seu taco,
Pela bola os companheiros levantam.*
- [67] Assedia os jovens de Úruk sem razão,*
Não deixa Gilgámesh filho livre a seu pai.
- [69] Dia e noite age com arrogância
Gilgámesh rei ---- uma multidão guia.
- [71] Ele, o pastor de Úruk, o redil,
Não deixa Gilgámesh filha livre a sua mãe.
- [73] ---- logo ----
Suas queixas ---- diante dele:*
- [75] Poderoso, magnífico, sábio,
Não deixa Gilgámesh moça livre a seu noivo.*
- [77] À filha do guerreiro, à esposa do jovem,
Ouviram-lhes as queixas as deusas.*
- [79] Os deuses dos céus, senhores do comando,*

[Versos 65-66] Trata-se de trecho de leitura duvidosa (cf. GBGE, p. 786-786). A referência parece ser ao jogo com *pukku* (bola) e *mukkû* (taco), em que Gilgámesh se destaca (cf. o que se afirma em 12, 4-5). Observe-se a estratégica repetição do verbo “levantar” (*tebû*), aplicado tanto ao taco de Gilgámesh quanto aos próprios companheiros nos esportes.

[Verso 67] “Sem razão”, conforme a sugestão de SEG, p. 111, traduz *ina ku-ki-ti-ti*, ou seja, “com algo que está fora de lugar” (GBGE traduz a expressão como *wrongfully*, “injustamente”).

[Versos 73-74] Este dístico encontra-se muito pouco preservado (cf. GBGE, p. 786), parecendo que narra como as mulheres começaram a lamentar-se diante dos deuses. O conteúdo de sua súplica encontra-se em 75-76, remetendo ao narrado nos v. 67-72.

[Verso 76] Não é fácil saber a que se referem o v. 68 (Gilgámesh “não deixa filho livre a seu pai”) e o v. 72 (“não deixa filha livre a sua mãe”), mas parece que o v. 76, que repete a mesma fórmula com variações (“não deixa Gilgámesh moça livre a seu noivo”), remete ao direito de o rei desfrutar da primeira noite com a noiva. Isso fica mais claro tendo em vista a referência (que imediatamente segue) à súplica da “filha do guerreiro” e da “esposa do jovem” às deusas, a qual, no v. 91, termina com repetição do v. 76 (“não deixa Gilgámesh moça livre a seu noivo”).

[Verso 78] Não fica claro a que “deusas” o texto se refere. Como anota GBGE, p. 787-788, o verbo exige um sujeito no plural, embora o termo que se lê seja *ištaru*, “deusa”. Parece que se trata, neste caso, de um uso como coletivo.

---- [disseram a Ánu] ----:*

[81] Criaste agressivo touro selvagem em Úruk, o redil:
Não tem rival se levanta seu taco,

[83] Pela bola os companheiros levantam,
Assedia os jovens de Úruk sem razão,

[85] Não deixa Gilgámesh um filho livre a seu pai,
Dia e noite age com arrogância.

[87] Pastor de Úruk, o redil,
Gilgámesh rei --- uma multidão guia.*

[89] Ele é o seu pastor e ----
Poderoso, magnífico, sábio,
Não deixa Gilgámesh filha livre a sua mãe.

A criação de Enkídu

[92] À filha do guerreiro, à esposa do jovem,
Ouviram-lhes as queixas Ánu.*

[94] A Arúru, grande rainha:*

[Verso 79] A expressão *bēl zikri* (que traduzi como “senhores do comando”) oferece alguma dificuldade de interpretação. Esclarece GBGE, p. 788, que *zikru* significa “uma ideia ou iniciativa”, acrescentando: “O epíteto *bēl zikri* deve provavelmente ser entendido como uma referência ao fato de que os deuses do céu, nesse período os Igígu, eram os que podiam tomar iniciativas na assembleia divina, ao contrário das divindades confinadas no mundo subterrâneo. Nessa condição, eles tinham talvez a obrigação, uma vez que as queixas do povo de Úruk chegaram até eles, de fazer algo para resolver o problema. Assim, eles chamam a atenção dos poderes mais altos para essas queixas”.

[Verso 80] Verso muito danificado, que, todavia, considerando-se a sequência da ação, deve servir para introduzir o discurso direto que segue, dirigido provavelmente a Ánu (cf. GBGE, p. 788), o deus principal do panteão babilônico e o patrono de Úruk.

[Verso 88] Verso muito danificado, reconstituído com base no v. 70.

[Verso 93] Em seguida a este verso, uma tabuinha babilônica média contendo um exercício escolar, procedente de Nippur (MB Nippur 1), descreve a reação dos deuses: um dos deuses (cf. SEG, p. 95, seria Ea/Nudímmud) ordena que seja chamada Arúru (a Senhora dos Deuses, *Bēlet-ili*), pois foi ela quem criou a numerosa humanidade; ordena ele que agora crie um rival para Gilgámesh, a fim de que se enfrentem um ao outro e deixem Úruk em paz; Arúru é então chamada e se lhe repete a ordem.

Tu, Arúru, fizeste a raça humana!

[96] Agora faze o que se disse:

Que um coração tempestuoso se lhe oponha,

[98] Rivalizem entre si e Úruk fique em paz!

Arúru, isso quando ouviu,

[100] O dito de Ánu concebeu no coração.*

Arúru lavou as mãos,

[102] Pegou de argila e jogou na estepe:*

Na estepe a Enkídu ela criou, o guerreiro,*

[104] Filho do silêncio, rocha de Ninurta,*

[Verso 94] Arúru é um dos nomes da grande deusa-mãe, já referida no v. 49 como *Bēlet-ili*, Senhora dos Deuses. No texto lê-se apenas *dAruru issû rabîtu* (Arúru grande rainha), o que GBGE, p. 543, traduz como “They summoned Aruru, the great one”, e SEG, p. 96, “Citaron a Aruru, la gran señora”. Apenas acrescentei ao verso a preposição “a”, para dar a entender que o que se segue constitui o que disseram os deuses a Arúru.

[Verso 100] Os manuscritos registram a variante Énilil (em vez de Ánu, cf. GBGE, p. 545).

[Verso 102] Cf. GBGE, p. 789, este verso e o seguinte constituem a única citação que se conhece de *Ele o abismo viu*, a qual se encontra num comentário sobre um texto de prognósticos e diagnósticos (*Sakikku I*), para comprovar que a humanidade foi feita de argila.

[Verso 103] Enkídu é um nome sumério cuja forma mais antiga é *en.ki.dùg*; aparece em geral na documentação acádica como *en-ki-du* e raramente como *en-ki-tu* (supondo-se que a penúltima sílaba fosse longa na poesia babilônica: *Enkīdu*); na tradução do poema para o hitita, o nome apresenta ainda a forma *en.gi.du* ou *en.ki.ta* mais terminação de caso. O sentido do termo em sumério é “senhor do lugar agradável”, a proposta de que pudesse significar “Enki o criou” (equivalente ao acádio *Eabāni*, “Ea o criou”) mostrando-se inconsistente, ainda que se admita que, no final do segundo milênio, o nome possa ter sido interpretado dessa forma, de acordo com o gosto por etimologias então em curso (cf. Worthington, 2011, p. 409-414, teria sido Shámhat, a prostituta, que teria, no verso 174 abaixo, nomeado Enkídu, seu nome sendo de início uma exclamação com o significado de “feito por Enki!” ou algo semelhante).

Pelos sem corte por todo o corpo,
 [106] Cabelos arrumados como de mulher:
 Os tufos do cabelo, exuberantes como Níssaba,*
 [108] Não conhece ele gente nem pátria,*

Enkídu aparece como companheiro de Gilgámesh desde os textos em sumério, em que se registram duas tradições divergentes: numa ele é chamado de “servo” de Gilgámesh (este sendo considerado o *lugal*, isto é, o rei de Enkídu); noutra, especialmente concernente à morte de Gilgámesh, ele é referido como um amigo precioso. Enkídu não aparece fora do ciclo de Gilgámesh, a não ser num encantamento babilônico antigo (cf. GBGE, p. 138-144). Reconhece-se que um traço distintivo do poema de Sîn-lēqi-unninni (tão importante quanto a exploração da temática da mortalidade) é o papel nele atribuído a Enkídu como efetivo companheiro e igual de Gilgámesh (cf. Sasson, 1972, p. 265-266).

O termo *qurādu(m)*, “guerreiro”, “herói” (derivado de *qarādu*, “ser belicoso”), com que se qualifica Enkídu neste verso, é o mesmo que aparece nos v. 77 e 92 acima. Este é o traço por excelência de Enkídu, aquele que torna possível que ele cumpra a função que preside a sua criação, expressa nos v. 97-98: “Que um coração tempestuoso se lhe oponha [a Gilgámesh]/ Rivalizem entre si e Úruk fique em paz”.

[Verso 104] A expressão *ilitti qulti*, que traduzi como “filho do silêncio”, tem provocado dúvidas entre os intérpretes no que concerne a seu significado. Parece-me que a opinião de George é a mais adequada: o modo como nasceu Enkídu torna-o ímpar, pois, enquanto os demais homens foram dados à luz no meio dos gritos e gemidos da mãe, sua entrada no mundo foi cercada de silêncio (GBGE, p. 789). Registre-se que há uma variante deste hemistíquio assim restaurada: *i-lit!-tu4 mu-t[um?]*, o termo *mūtu(m)* significando “morte” (filho da morte).

No segundo hemistíquio lê-se *kišir dninurta* (força de Ninurta). *Kišrum* significa “nó”, “amarrão” com junco, com corda; “concentração”, “grupo”, “aglomeração”, “aglomerado”; aplicado a montanhas (*kišrūt šadī*, “montanha de pedras”) tem o sentido de “rocha”, “pedra”; determinado por um nome divino, *kišir* significa “fortalecido”, “sustentado” por um deus (cf. *kašāru(m)*, “amarrar”, “dar um nó”, “juntar”, “reunir”). Como está em causa o deus Ninurta, a expressão indica que é ele quem dá consistência e sustentação a Enkídu. Ninurta era associado a grandes feitos guerreiros, especialmente em combates singulares contra um rival valoroso, como caberá também a Enkídu enfrentar Gilgámesh. Minha tradução por “rocha de Ninurta” leva em conta a nova ocorrência de *kišrum*, aplicado pelo caçador a Enkídu, no v. 125.

[Verso 107] Recorde-se que a mesma expressão descreve Gilgámesh no v. 60 supra.

Pelado em pelo como Shákkan,*
 [110] Com as gazelas ele come grama.*
 Com o rebanho na cacimba se aperta,*
 Com os animais a água lhe alegra o coração.

Enkídu e o caçador

[113] Um caçador, homem de armadilhas,
 No açude com ele deu de cara.*
 [115] Um dia, um segundo, um terceiro, no açude deu com ele,

[Verso 108] Em vez de “gente” (*nišī*) registra-se também a variante “deus” (dingir). O termo *nišu(m)* significa “povo”, “humanidade”, “população” e também “parentes”, “família”. Uma leitura possível poderia ser, portanto, “não conhece ele família nem pátria”. Caso se opte pela variante “não conhece ele deuses nem pátria”, a questão estará em saber se esses “deuses” poderiam ser tidos como os tutelares (os *šēdu*) ou como os ancestrais mortos (cf. GBGE, p. 789-790).

[Verso 109] Shákkan é o senhor dos animais, deus do gado, que se representava nu em pelo. A expressão *lubuti labiš kima Šakkan* (vestindo veste como a de Shákkan) indica que Enkídu se cobre não mais que com os pelos do próprio corpo, como não poderia deixar de acontecer no período em que vive na companhia dos animais, sem conhecer gente nem cidade. Ao traduzir a expressão por “pelado em pelo”, pretendo também manter algo da aliteração a que a ocorrência de objeto direto interno dá margem em *lubuti labiš* (cf. *labāsu labiš*, “vestir uma veste”).

[Verso 110] As gazelas são animais especialmente relacionados com Shákkan, chamado de “senhor das gazelas” (cf. GBGE, p. 790).

[Verso 111] Como acontece em regiões desérticas, essas “cacimbas” (*masqu*) são construídas em depressões do terreno, podendo contar com muros (em geral de barro) para conter a água. Por isso se fala que Enkídu e os animais se apertam no local.

[Verso 114] Começa novo episódio da trama em que se destacam dois aspectos: a insistência no caráter extraordinário da figura de Enkídu, em descrição feita agora pelas personagens; e os percursos dessa informação até chegar ao conhecimento de Gilgámesh (o que diz o caçador a seu pai; o que diz o pai ao caçador; o que diz o caçador a Gilgámesh).

Viu-o o caçador, enregelou-lhe a face.

- [117] Ele e seus bichos a casa voltaram:^{*}
Aterrorizado, em silêncio, atento,^{*}
- [119] ---- seu coração, sua face como um dia sombrio,
Havia tristeza em suas entranhas,
À de quem chega de longe sua face se iguala.^{*}
- [122] O caçador a boca abriu para falar e disse ao pai:^{*}
Pai, há um homem que vai ao açude,^{*}
- [124] No país é ele que mais força tem,
Como uma rocha de Ánu é sua poderosa força.^{*}
- [126] Vagueia sobre os montes todo o dia,

[Verso 117] Não fica claro a quem este verso se refere, se a Enkídu ou ao caçador. George argumenta que a presença do pronome *šū* indica uma mudança do sujeito, logo, trata-se de Enkídu (GBGE, p. 791).

[Versos 118-121] Fica também ambíguo a quem se atribuem essas reações, se a Enkídu ou ao caçador. Caso se opte pelo segundo, trata-se de uma simples introdução ao que ele dirá ao pai; caso a referência seja a Enkídu, essas reações funcionam como uma espécie de pano de fundo, deixado em suspense enquanto a ação se desenrola no outro plano, até que tudo desemboque no impactante encontro com a prostituta.

[Versos 120-121] Este dístico repete-se mais de uma vez na tabuinha 10, sempre aplicado a Gilgámesh, seja pelo narrador (v. 9-10), seja pelas personagens, a saber, a taberneira Shidúri (42-43), o barqueiro Ur-shánabi (115-116) e Uta-napíshti (215-216); em suas respostas às falas das três personagens, é o próprio Gilgámesh que também aplica os mesmos termos a si ([49-50], 122-123 e 222-223).

[Verso 122] Trata-se de uma fórmula para a introdução de discursos diretos, aqui na sua versão mais longa.

[Versos 123-132] O conteúdo do que diz o caçador a seu pai implica uma mudança de foco relativa à descrição de Enkídu. Até então tudo o que se sabia dele era devido ao narrador, que goza do predicado da onisciência: sua origem, sua figura, sua vida entre os animais. Agora, o leitor é conduzido pelo olho do caçador, que realça o quanto Enkídu se contrapõe ao mundo civilizado (ver Dickson, 2007, p. 171-174).

- Não para de com o gado comer grama,
 [128] Não para de deixar a pegada no açude,
 Estou com medo e não chego junto dele.*
- [130] Encheu os buracos que cavei eu mesmo,
 Desatou as redes que estendi.*
- [132] Tirou-me das mãos os bichos, os animais da estepe,
 Não me deixa já o trabalho na estepe.
- [134] O pai abriu a boca para falar e ao caçador disse:
 Meu filho, ---- Úruk, Gilgámesh,*
- [136] ---- com ele,

[Verso 125] É por conjectura que se reconstitui [*kima kişri*] *ša danim*, “[como uma rocha] de Ánu”, as palavras entre colchetes não se podendo ler no original. O termo *kişrum* é aplicado a Enkídu no v. 104, determinado pelo nome de outro deus, Ninurta (traduzi a expressão por “rocha de Ninurta”). Aqui, considerando que Ánu é o deus celeste, seria possível entender a expressão simplesmente como “rocha do céu” ou “pedaço de rocha do céu”, como faz GBGE, p. 545. Sanmartín observa que o que está em questão é “a força atribuída a um meteorito, mais exatamente, ao ferro de origem sideral”, considerando-se inclusive a repetição de *kima kişru ša danim* no v. 248 abaixo, em que está em causa uma chuva de meteoritos (SEG, p. 112).

[verso 129] O segundo hemistíquio deste verso (repetido no v. 156), *ul aţehha ana šāšu* (“não chego junto dele”), ecoa no dos v. 144 e 165, *iţehha ana šāši* (“chegar junto dela”, em que, primeiramente, o pai do caçador e, depois, Gilgámesh afirmam que Enkídu se aproximará da prostituta Shámhat, que deve ser levada até ele), bem como volta a ecoar no v. 183, *iţehha ana kâši* (“chegar junto de ti”, dito pelo caçador à prostituta), o verbo *ţehû(m)* tendo o significado de “estar perto”, “chegar perto”, “aproximar-se”, inclusive, quando aplicado a pessoas e animais, para relação sexual. Worthington, 2011, p. 416-417, chama a atenção para nova ocorrência do mesmo termo na tabuinha 7, 105, quando Enkídu, à beira da morte, lança uma maldição contra Shámhat, *izrûya liţhûki kâši* (“minha maldição chegue junto de ti”, isto é, “minha maldição te aflija”).

[verso 131] O termo que traduzi por “rede” (*nuballu*) designa propriamente “asa”, em especial a da águia. Cf. GBGE, p. 794, deve tratar-se aqui de “uma rede em forma de asa”.

[Versos 135-136] Apesar de mal conservados, não há dúvida de que nestes versos o pai envia o caçador a Gilgámesh.

Como uma rocha de Ánu é sua poderosa força.*

[138] Pega o caminho, para o coração de Úruk volta a face,^{*}
---- homem forte,^{*}

[140] Vai, filho, contigo leva a meretriz Shámhat,^{*}
---- como um forte.

[142] Quando os bichos se aproximem do açude,

[Verso 137] Verso idêntico ao 121, que se referia a Enkídu. Neste caso, o que dele se lê é somente a última parte: *du-n]u-na e-mu-qa-a-šu*, isto é, “sua poderosa força”. Que a mesma expressão seja aplicada tanto a Enkídu quanto a Gilgámesh reforça a paridade entre os dois.

[Verso 138] Este verso é reconstituído com base no v. 148 abaixo, em que o narrador conta como se realizou o nele ordenado. A expressão *ina libbi urukk* tem o sentido comum de “a Úruk” ou “ao interior de Úruk”. Optei, todavia, por uma tradução literal (“para o coração de Úruk”), a fim de não perder o belo uso de *libbu(m)*, isto é, “coração”, num torneio bastante típico das línguas semíticas.

[Verso 139] Só se lê *ša emuq LÚ*, literalmente “força de homem”; George, 2003, p. 6, reconstitui assim: “não confies na força de um homem”.

[Versos 140-145] Estes versos são reconstituídos a partir dos v. 162-166 (em que não se repete o v. 141, apenas fragmentariamente conservado).

[Verso 140] Shámhat é uma personagem-chave no relato, como se verá a seguir, pois a ela compete humanizar Enkídu, tanto por meio do contato sexual, quanto pelos ensinamentos relativos à vida civilizada. Não tem razão Bailey, 1970, p. 140, quando afirma que se trata de personagem anônima e, portanto, mal delineada, tendo em vista que *šamhatum* significa “prostituta” (trata-se de adjetivo com o sentido de “voluptuoso”, termo derivado de *šamhu(m)*, “luxuriante”, “viçoso”, quando aplicado a vegetação e pessoas, do verbo *šamāhu(m)*, “crescer”, “florescer”, “atingir uma extraordinária beleza e estatura”). Que Shámhat não seja um nome próprio constitui um entendimento outrora comum: assim SGG, p. 36-38, o traduz como “moça”. Ora, nos versos 162 e 167, a partir dos quais este é reconstituído, lê-se *harimtu ššamhat*, o primeiro termo tendo já o significado de “prostituta do templo” (derivado de *harāmu*, “separar”, no sentido de que se trata de mulheres que viviam isoladas num recinto determinado do templo), não sendo razoável supor que o segundo signifique a mesma coisa, em vez de tratar-se de um nome próprio que evidentemente joga com os sentidos derivados de *šamāhu(m)*, apontando para o viço e a voluptuosidade da mulher, considerada, conforme George, como “a

- Tire ela a roupa e abra seu sexo.*
 [144] Ele a verá e chegará junto dela,*
 Estranhá-lo-á seu rebanho, ao que cresceu com ele.*
 [146] Ao conselho do pai ----

conforme George, como “a prostituta por excelência”. Saliente-se que esse nome aparece como próprio em outros documentos (cf. GBGE, p. 148). A propósito da nomeação de Shámhat por Enkídu como um importante recurso narratológico, ver Worthington, 2011, p. 406-409.

Desde a descrição feita por Heródoto da prostituição nos templos da Babilônia (cf. Histórias 1, 199), muito se tem especulado sobre o estatuto dessas hierodulas. Pelo que hoje se sabe, parece que as *harimtu* constituíam uma das classes de mulheres ligadas aos templos (cf. Lerner, 1985, p. 244, provavelmente a mais baixa dentre todas, constituída por “filhas de escravas” que ficavam “sob a supervisão de um funcionário de nível inferior”). O texto não diz nada sobre a condição de Shámhat, mas George anota que, “enquanto um centro do culto a Ishtar, deusa do amor sexual, Úruk era uma cidade bem conhecida pelo número e beleza de suas prostitutas”, muitas delas empregadas no templo de Nínsun e da própria Ishtar; uma vez que ela conduz Enkídu ao templo de Ánu e desta última deusa, é de supor-se que estivesse ligada justamente a ele (GBGE, p. 148).

Escolhi um termo menos usual e já um tanto arcaico para traduzir *harimtu*, ou seja, “meretriz”, a fim de sugerir de algum modo que não se trata de uma prostituta no sentido comum (eu quis evitar, igualmente, a palavra grega “hierodula”).

[Verso 143] Cf. SEG, p. 113, “na iconografia mesopotâmica são muito frequentes as representações de uma figura feminina que abre seu manto e deixa descoberto seu sexo; trata-se do ato de provocação típico de uma prostituta”.

[Verso 144] Como já observei, o verbo *ṭehû* (chegar, aproximar-se) é usado frequentemente no sentido da obtenção de contato sexual.

[Verso 145] Segundo alguns comentadores, o fato de Enkídu, por ter tido relações sexuais com Shámhat, passar a ser estranhado pelos animais com os quais vivia até então sugere algum tipo de zoofilia (assim interpreta SEG, p. 113: “a atração sexual por Shámhat destruirá as relações zoofílicas de Enkídu”). Nada no texto explicita isso, mas não se trata de algo absurdo a ser simplesmente descartado.

O caçador partiu ----

O caçador e Gilgámesh

- [148] Pegou o caminho, para o coração de Úruk voltou a face,
Ao rei Gilgámesh ----:
- [150] Há um homem que vai ao açude,
No país é ele que mais força tem:
- [152] Como uma rocha de Ánu é sua poderosa força,
Vagueia sobre os montes todo o dia,
- [154] Não para de com o gado comer grama,
Não para de deixar a pegada no açude.
- [156] Estou com medo e não me aproximo dele,
Encheu os buracos que cavei eu mesmo,
- [158] Desatou os laços que estendi,
Tirou-me das mãos os bichos, os animais da estepe,
Não me deixa já o trabalho na estepe.
- [161] Gilgámesh a ele diz, ao caçador:*
- Vai, caçador, contigo leva a meretriz Shámhat.
- [163] Quando os bichos se aproximem do açude,
Tire ela a roupa e abra seu sexo.
- [165] Ele a verá e chegará junto dela,
Estranhá-lo-á seu rebanho, ao que cresceu com ele.

Shámhat e Enkídu

- [167] Partiu o caçador, consigo levou a meretriz Shámhat,
Pegaram o caminho, empreenderam a jornada,
- [169] No terceiro dia, ao lugar aprazado chegaram.

Observe-se como os v. 142-145 se estruturam para ressaltar justamente a incompatibilidade entre a convivência de Enkídu com os animais e com a mulher: os v. 142 e 145, referindo-se ao rebanho, envolvem os dois versos que relatam o encontro com Shámhat (v. 143 e 144). Não há dúvida, portanto, que é pela relação sexual com a mulher que se procede à mudança no estatuto de Enkídu, o que representa de modo igual uma inflexão na narrativa.

[Verso 161] Trata-se de uma outra fórmula, menos frequente, de introdução de discurso direto, que aqui aparece pela primeira vez.

- O caçador e a meretriz de tocaia sentaram-se.*
 [171] Um dia, um segundo dia no açude sentados ficaram;
 Chegou o rebanho, bebeu no açude,
 [173] Chegam os animais, a água lhes alegra o coração,
 E também ele: Enkídu! Seu berço são os montes!*

[175] Com as gazelas ele come grama,

[Verso 169] No texto se lê *ina eqela ša adanni*, que traduzi por (“no lugar aprazado”). O sentido primeiro do termo *adannu* é temporal: “data”, “prazo”, podendo ser também usado em acepção espacial (a expressão *eqel adanni* significa “objetivo”). Com “lugar aprazado” busco preservar o jogo entre tempo e espaço.

[Verso 170] O termo que traduzi como “tocaia”, *ušbu*, é um *hápax legómenon* cujo sentido dá margem a dúvida (cf. GBGE, p. 795). Admite-se em geral que signifique “esconderijo”, “covil”.

[Verso 174] Este verso, *u šu enkidu ilittašu šadumma*, oferece alguma dificuldade de leitura, que leva George e Sanmartín a articularem o primeiro e o segundo hemistíquio através de um pronome relativo: “and also Enkidu himself, whose birthplace was the hills” (GBGE, p. 548); “y el mismísimo Enkidu, que tuvo a las colinas por cuna” (SEG, p. 100). O mesmo George (*The Epic of Gilgamesh*, p. 7) dispensa o relativo: “and Enkidu also, born in the uplands”. Minha tradução vai nesta última direção, procurando valorizar a organização paratática dos dois hemistíquios.

Deve-se levar em conta a sugestão de Worthington, 2011, p. 401-414, que propõe entender o verso desta maneira, “and... that one! Enkidu (lit. ‘one made by Enki’ or sim.). He is born of the mountains”, com base em dupla justificativa: a primeira, respeitar a sintaxe do original; a segunda, considerando as teorias narratológicas concernentes às técnicas de focalização, que essa espantada percepção de Enkídu deve ser atribuída a Shámhat, a qual o vê pela primeira vez. De modo mais ousado, defende ele que é a própria Shámhat quem nomeia Enkídu, o qual, vivendo na estepe, longe do convívio humano, careceria até então de nome próprio; de fato, a única ocorrência de seu nome até este ponto se encontrava no verso 103, devido ao narrador: “Na estepe a Enkídu ela criou, o guerreiro”, estando em causa a criação do herói por Arúru. É dessa perspectiva que o mesmo comentador recupera a suposta etimologia “feito por Enki” ou algo semelhante, justificando que, na verdade, se trata do grito de espanto de Shámhat. Esse mesmo espanto justificaria a forma um tanto assintática do verso.

- Com o rebanho aperta-se na cacimba,
 [177] Com os animais a água lhe alegre o coração.
 E viu-o Shámhat, ao homem primevo,*
 mancebo feroz do meio da estepe.*
 [180] Este é ele, Shámhat! Oferece os seios!*
 Abre teu púbis e que ele toque teu sexo!
 [182] Não tenhas medo, toma seu alento!*

É ainda com base na focalização em Shámhat que sugere Worthington se deva resolver a aparente inconsistência contida no segundo hemistíquio, em que se afirma que o berço (*ilittu*) de Enkídu são os montes (*šadu*), quando se disse antes que ele foi criado na estepe (*šēru*, v. 102). Não se trata de uma informação (que Shámhat, aliás, não poderia ter), mas da verbalização da impressão que Enkídu lhe causa à primeira vista: um ser assim tão fora do comum e apenas meio humano só poderia ser filho das montanhas. Observe-se que a mesma expressão *ilittašu šadumma* volta a ocorrer em 2, 42, como parte do discurso direto dos pastores que contemplam, também pela primeira vez, Enkídu (ou seja, trata-se de uma nova focalização e da expressão do espanto da parte das personagens cujo foco então se adota).

[Verso 178] Com “homem primevo” traduzo *lullâ amēla*. O termo *amēlu* é sinônimo de *awīlu* e significa “homem”; *lullû* designa em geral o primeiro protótipo de homem criado pelos deuses (Bottéro traduz como “ébauche d’homme”, isto é, “rascunho de homem”). Como resume SEG, p. 113, nesta passagem *lullû* “parece corresponder a uma visão quase evolucionista da origem do homem; é um estado pré-humano, caracterizado pela selvageria e o zoomorfismo. Nos mitos de criação babilônicos, o *lullû* é o primeiro momento do ser pré-humano: um projeto que necessita de outros complementos para converter-se em ‘homem’”. A palavra é usada por Uta-napíshhti em 10, 318, quando ele afirma a inelutabilidade da morte para o ser humano.

[Verso 179] O que traduzi por “mancebo feroz” é *etla šaggāša*, em que *etlu(m)* nomeia o “homem” por oposição a “mulher”, no sentido de “viril”, “homem jovem”, e *šaggāšu(m)* significa “assassino”, aplicado a pessoas, demônios etc. (cf. *šaggāšu(m)*, “matar”, “chacina”, e também “maltratar”). Ainda que se pudesse optar por traduzir a expressão literalmente (“mancebo assassino”, como faz GBGE, p. 549: “a murderous fellow”), trata-se naturalmente de imagem que visa a ressaltar a ferocidade de Enkídu, pois ele não é apresentado em nenhum momento matando pessoa ou animal (como um animal carnívoro), mas, pelo contrário, apenas alimentando-se de ervas, com as gazelas.

[Verso 180] A expressão que traduzi como “oferece os seios” é *rumi kirimiki*, o último termo, *kirimmu*, designando a dobra que se faz com os braços, especialmente

Ele te verá e chegará junto de ti:

- [184] A roupa estende, deixa-o deitar-se sobre ti,
E faz com esse primitivo o que faz uma mulher:
[186] Seu desejo se excitará por ti,*
Estranhá-lo-á seu rebanho, ao que cresceu com ele.
- [188] Abandonou Shámhat os vestidos,
Abriu seu púbis e ele tocou seu sexo,
[190] Não teve ela medo, tomou seu alento,
A roupa estendeu, deixou-o deitar-se sobre si,
[192] Fez com esse primitivo o que faz uma mulher

para sustentar uma criança. Ao desdobrar os braços (provavelmente preparando-se para abraçar o parceiro), a prostituta ao mesmo tempo expõe os seios.

[Verso 182] São várias as propostas de interpretação do sentido do segundo hemistíquio (*napīssu leqû*, “toma seu alento”): a) aproximar-se a ponto de sentir a respiração do outro; b) abraçar; c) respirar o cheiro de Enkídu (seu mau cheiro); d) tratar-se-ia de uma expressão eufemística, *napīssu* fazendo referência aos órgãos sexuais excitados ou ao ardor de Enkídu; d) trata-se de uma “linguagem de caçador”: Shámhat deve mover-se suficientemente perto de sua presa, de modo a capturar-la (cf. GBGE, p. 796; SEG, p. 102; SGG, p. 37).

[Verso 186] Este verso impõe bastante dificuldade de entendimento, por dois motivos: em primeiro lugar, conforme o CAD, o verbo *habūbu* apresenta dois sentidos: referido a animais, “gorjear”, “zumbir”, “silvar”; referido a humanos, “murmurar” e, especialmente em contexto erótico, “sussurrar”; por outro lado, esta é a única passagem em que ele aparece tendo como sujeito *dādū*, “amor”, “amado”, “fazer amor”, podendo também ser usado como eufemismo para a região genital tanto do homem quanto da mulher (cf. GBGE, p. 796-797). Uma tradução literal seria “seu amor sussurrará por ti”. Concorde-se, todavia, que o verbo, em contexto erótico, faça referência tanto ao contato físico (carícias) como aos ruídos (sussurros, gemidos) da relação sexual (cf. traduzem GBGE, p. 549, “his ‘love’ will caress and embrace you”; SEG, p. 102, “su sexo te acariciará”; George, *The Epic of Gilgamesh*, p. 6, “Let his passion caress and embrace him”). Minha opção (“seu desejo se excitará por ti”) teve como objetivo manter a dupla conotação envolvendo contato e ruídos, levando em conta também a possibilidade de manter a mesma tradução para *habūbu* no v. 256 abaixo.

Este verso apresenta uma variante: “teu desejo se excitará por ele”.

E o desejo dele se excitou por ela.

[194] Seis dias e sete noites Enkídu esteve ereto e copulou com Shámhat.*

Depois de farto de seus encantos,

[196] Sua face voltou para seu rebanho.

Viram-no, a Enkídu, e se puseram a correr,

[198] Os bichos da estepe fugiram de sua figura:

Contaminara Enkídu a pureza de seu corpo,

[200] Inertes tinha os joelhos, enquanto os bichos avançavam,
Diminuído estava Enkídu, não como antes corria.*

[202] Mas agora tinha ele entendimento, amplidão de saber.*
Voltou a sentar-se aos pés da meretriz.*

[Verso 194] Este período de tempo (“seis dias e sete noites”) volta a aparecer em outros pontos importantes do poema: a duração dos funerais de Enkídu (10, 58 etc.); a duração do dilúvio (11, 128); o período sem sono que Uta-napíshiti prescreve para Gilgámesh (11, 209).

O manuscrito de Pensilvânia oferece, para esta passagem, a variante “sete dias e sete noites”, que é comum também para as outras ocorrências (cf. GBGE, p. 797).

[Versos 199-202] Note-se como se apresenta como complexa a iniciação de Enkídu no mundo humano e civilizado, o que, conforme Bailey (1970, p. 142), é “uma medida da grandeza deste épico” que pinta tal entrecho como algo que implica, ao mesmo tempo, “ganhos e perdas”. Com efeito, ele ganha em inteligência ao preço da perda de parte de sua capacidade física, não tendo mais a velocidade das gazelas.

[Verso 202] Observa SEG, p. 114: “Enkídu já não é um *lullû*, ‘quase-homem, semi-homem’, projeto inacabado de humanidade, mas um homem feito e acabado, tanto física quanto mentalmente”.

A expressão que traduzi por “amplidão de saber” é *rapaş hasīsa*, em que o último termo (*hasīsum*) tem como primeiro sentido “orelha”, “ouvido”, “audição” e, a partir daí, “compreensão”, “sabedoria”, como no nome próprio *Atra(m)-hasīs*, “muito sábio”. Essa relação do conhecimento com a audição parece própria das culturas semíticas, em que o ouvido tem a função que, entre os gregos, se atribui preferentemente ao olho enquanto fonte de conhecimento. Nos versos seguintes, especialmente no 205, fica claro como se dá essa aquisição de sabedoria pelo ouvido.

A sabedoria de Shámhat

- [204] A meretriz olhou ele seu rosto,*
E o que a meretriz fala escutam seus ouvidos,*
- [206] A meretriz a ele diz, a Enkídu:
És bom, Enkídu, como um deus és tu!*
- [208] Por que vagas com os animais pela estepe?
Vem! Levar-te-ei ao coração de Úruk, o redil,
- [210] À casa dos deuses, morada de Ánu e Ishtar,
Onde também está Gilgámesh, perfeito em força,
- [212] E como touro selvagem tem ele poder sobre os homens.
Ela falava e ele assentia com suas palavras,
- [214] Seu coração sagaz buscava um amigo.*
Enkídu a ela diz, à meretriz:
- [216] Vem, Shámhat, convida-me
À casa dos deuses, morada pura de Ánu e Ishtar,
- [218] Onde também está Gilgámesh, perfeito em força,
E como touro selvagem tem ele poder sobre os homens.

[Versos 203-206] Note-se a enfática repetição de meretriz, *harimti/harimtu(m)*, nesses versos, em posições variadas nos sintagmas (o que mantive na tradução), reforçando o papel de Shámhat como aquela que infunde saber em Enkídu.

[Verso 204] Variante deste verso: “a meretriz olhou o rosto dele”, as duas opções dependendo de que se tenha o objeto do verbo “olhar” determinado por um possessivo no masculino (*panišu*, “rostro dele”) ou no feminino (*paniša*, “rostro dela”). A opção que adotei, seguindo o texto de GBGE, constitui a *lectio difficilior*.

[Verso 205] “Escutam seus ouvidos” traduz *išema uznašu*, em que o último termo, *uznu(m)*, significa tanto “orelha”, “ouvido”, quanto “entendimento”, “sabedoria”.

[Verso 207] Traduzi literalmente [*dam*]-*qa-ta* (cf. *damquat*, de *damāqu(m)*, “estar bom”, “ser bom”). Em geral se prefere verter como “és belo”.

[Verso 214] O que traduzi por “sagaz” (em *mūdu libbašu*, “seu coração sagaz”) é o adjetivo *mūdu(m)*, derivado do verbo *edû(m)*, “conhecer”, “saber”.

- [220] Eu próprio o desafiarei, ----
Gritarei no coração de Úruk: Sou o mais valente!*
- [222] ---- o destino mudarei:
O na estepe nascido é valente, forte!
- [224] Que o povo veja tua face,*
---- ele está, possa eu saber!
- [226] Vai, Enkídu, a Úruk, o redil,
Onde os jovens cingem uma faixa,*
- [228] Todo dia ---- acontece um festival
Onde retumbam tambores
- [230] E as meretrizes têm elegante forma,
Enfeitadas de encantos, cheias de alegria:
- [232] Dos leitos, de noite, saem os idosos!
Enkídu, aquele que não conheceu a vida!,
- [234] Mostrar-te-ei Gilgámesh, um homem contente,
Olha para ele, vê sua face,
- [236] Pleno de virilidade, dono de poderio,

[Verso 221] Parte da primeira palavra perdeu-se, tendo eu seguido, na tradução, a proposta de reconstituição de PSBEG: *[lu-šar]-ri-ih*, “gritarei”.

[Verso 224] Quem passa a falar a partir daqui é de novo Shámhat. Note-se como a passagem do discurso direto de Enkídu para o da prostituta se fez sem fórmulas ou verbos *dicendi*, o que produz enfático efeito. Cumpre, todavia, ressaltar que a primeira parte do verso está danificada, o termo “povo” sendo proposto por GBGE, p. 550, para completá-lo (*[nišū(ùg)mēš?*] *li-mu-ra pa-ni-ka*), havendo contudo outras propostas, como a de Tournay e Shaffer, *[lū nillika li-mu]-ra pa-ni-ka*, “Eia, vamos, que ele veja teu rosto” (apud SEG, p. 114).

[Verso 227] Os jovens cingem a faixa para a prática da luta como esporte.

Encorpado de encantos todo o seu corpo,*
 [238] Mais valentia e força que tu ele tem,
 Insone de dia e de noite.

[240] Enkídu, abandona teus vícios,*
 A Gilgámesh Shámash o ama,*

[242] Ánu, Énlil e Ea fizeram plena sua sabedoria:*

[Verso 237] O verso é *zu-‘u-na k[u-u]z-ba ka-lu zu-um-ri-šu* (literalmente, “cheia de atrativos toda a sua pessoa” ou “o seu corpo”), em que se observa a aliteração em “z” (precedido ou seguido de “u”), o que tentei sugerir com “encorpado... encantos... corpo”. O termo *kuzbu(m)*, que traduzi por “encanto”, tem a conotação de “apelo sexual”, podendo nomear os “genitais femininos” e a “potência sexual” do homem (daí eu ter insistido no termo “corpo”).

[Verso 240] O que traduzi por “vício” é *šērtu*, “culpa”, “crime” e também a “punição”; pode significar ainda uma “ofensa” contra um rei ou um deus. Cf. SEG, p. 114, “parece que o texto sugere a necessidade de [Enkídu] apresentar-se diante de Gilgámesh num estado de pureza ritual, por tratar-se de um ser superior, régio e amado dos deuses”.

[Verso 241] Shámash (*Šamaš*) é o deus Sol (em sumério Utu), sob cuja especial proteção se colocava a primeira dinastia real de Úruk, que pretendia dele descender. De acordo com a lista de reis sumérios, Meski’ang-gasher era filho de Utu, tendo sido o senhor e rei no Eana durante 324 anos; foi sucedido por seu filho Enmerkar, o fundador de Úruk, que reinou 420 anos; sucedeu-o Lugalbanda, o pastor, cujo reinado durou 1.200 anos; em seguida veio Dumuzi, o pescador, que reinou 100 anos; então é a vez de Gilgámesh, filho de um fantasma (*lil₂-la₂*), senhor de Kulaba, que reinou 126 anos. A sucessão épica a essa paralela, presente sobretudo nos poemas dedicados a Enmerkar e Gilgámesh, apresenta-se assim: (a) Utu (o Sol) e Ninsumun (a Senhora Vaca Selvagem) geram (b) Enmerkar, o fundador de Úruk, marido de Inana, com a qual gera (c) Lugalbanda, filho de Enmerkar e também marido de Inana, de quem gera (d) Gilgámesh, filho de Lugalbanda, também marido de Inana, o construtor da muralha de Úruk.

Como assevera Woods, *Sons of the Sun*, p. 80, “a proeminência do deus Sol é um dos poucos temas básicos que dá coesão ao amplamente desconectado e heterogêneo grupo de poemas que toma os feitos legendários da primeira dinastia de Úruk como assunto. O patrocínio do deus Sol aos reis de Úruk nos textos literários é deveras destacável em vista das práticas cultuais no mundo real, pois, havendo escassas evidências de um culto devotado a esse deus em Úruk, apenas eles sugerem que tal divindade era objeto de especial veneração na cidade”.

Antes que viesses das montanhas,
Gilgámesh, no coração de Úruk, te via em sonhos.

Os sonhos de Gilgámesh

[245] Levanta-se Gilgámesh, do sonho busca o sentido, diz a sua mãe:*

Mãe, um sonho vi esta noite:

[247] Apareceram-me estrelas no céu,
Como rochas de Ánu caíam sobre mim:*

[249] Prendi uma, era pesada para mim,
Tentava movê-la, não podia levantá-la;

[251] A terra de Úruk estava em volta dela,

Toda a terra estava reunida em cima dela,

[253] Apertava-se a multidão em face dela,

[Verso 242] Os três deuses referidos são responsáveis pela totalidade do mundo: Ánu pelo Céu; Ea (ou Enki) pelo Apsû, o abismo subterrâneo; e Énilil pela superfície da terra. De acordo com o pensamento babilônico, o universo é constituído por três camadas: a superior, morada de Ánu, assemelha-se a um reservatório que contém as águas do alto, as quais, quando se rompem as comportas, provocam o dilúvio; a camada central, domínio de Énilil, compreende uma parte de terra firme rodeada por todos os lados pelo mar; finalmente, a morada de Ea é constituída pelas águas subterrâneas que alimentam as fontes. Para um detalhamento maior dos níveis superior e inferior, ver Bottéro e Kramer, 1993, p. 70.

[Verso 245] Como se constata no final, é Shámhat quem continua a falar, relatando os sonhos de Gilgámesh. Trata-se, portanto, de uma narrativa enquadrada que recupera um acontecimento anterior.

Ressalte-se que este verso é o primeiro da segunda tabuinha da versão babilônica antiga (OBII), conservada na Tabuinha de Pensilvânia, o que fornece mais indícios de como Sin-léqi-unninni trabalhou com o material preexistente.

[Verso 248] A expressão *kima kişru ša danim* aparece no v. 125 acima para caracterizar Enkídu. Aqui parece que está em causa uma chuva de meteoritos. SEG, p. 114, chama a atenção para a semelhança entre as palavras *kişru*, “rocha”, e *kezru*, “homem com um corte especial de cabelo” do tipo usado por uma prostituta sagrada, termo que designa um jovem que se dedica igualmente à prostituição sagrada.

Os jovens acumulavam-se em volta dela,
 [255] Como um bebê, como a um bebê beijavam-lhe os pés,*
 A ela amei como esposa, por ela me excitei,*
 [257] Peguei-a e deixei-a a teus pés

[Verso 255] Beijar os pés é sinal de respeito (cf. *unassaqu šēpīšu*, “beijavam seus pés”). Observe-se que a mesma expressão volta a aparecer em duas outras passagens do poema: a) na promessa que, em troca de seu amor, faz Ishtar a Gilgámesh em 6, 15: “o umbral e o trono beijarão teus pés” (*sippū arattū linaššiqu šēpēka*); b) nas homenagens fúnebres a Enkídu em 7, 143 e 8, 87, em que Gilgámesh afirma: “os príncipes da terra beijarão teus pés” (*malkū ša qaqqari unaššaqu šēpēka*). Sobre o caráter fúnebre dessa manifestação, inclusive na proposta de Ishtar, ver Abusch, *Ishtar’s proposal and Gilgamesh’s refusal*, p. 155-156: num ritual fúnebre neo-assírio (K. 164), o cadáver é posto numa cama, uma tocha contendo plantas aromáticas é acesa, queima-se cedro e os pés do morto são beijados (*šēpē tanaššiq*).

[Verso 256] Referências como as que se encontram neste verso sugerem que a amizade que está por vir entre Gilgámesh e Enkídu envolve relações sexuais, embora isso nunca fique explícito no poema.

A esse respeito, Renger, 1990, p. 77-78, com base na comparação entre Gilgámesh e Enkídu, Davi e Jônatas, Aquiles e Pátroclo, propõe os seguintes traços como característicos de tais pares de amigos: a) trata-se de uma “forte amizade entre duas e não mais que duas pessoas”, os dois sendo do sexo masculino e formando “não somente um par, mas um par relativamente isolado: os dois não se juntam jamais a um terceiro, não há rivais, não há outros pares nem relações com mulheres”; b) a relação, “sejam quais forem suas características sentimentais, sempre tem um foco externo (...) na realização de gloriosos feitos ou no cumprimento de finalidades políticas”; c) os pares apresentam uma “assimetria estrutural, que consiste numa distribuição desigual de precedência entre seus membros e num tratamento diferente dos mesmos na narrativa”, um deles aparecendo como mais importante que o outro: Aquiles com relação a Pátroclo, Davi em face de Jônatas, Gilgámesh diante de Enkídu.

No último caso, continua o mesmo autor (p. 81), “a afeição de Gilgámesh por seu amigo é descrita em termos apropriados para relações tanto com parentes, quanto com objetos de desejo sexual”. Enkídu é comumente chamado de “irmão” (*ahu*) de Gilgámesh, enquanto o sentimento deste pelo companheiro “é explicitamente modelado em termos de atração sexual” (como no presente caso dos sonhos premonitórios e, após a morte de Enkídu, no modo como Gilgámesh o pranteia como “uma viúva” e vela seu corpo como se fosse “uma noiva”). Conclui-se que

E tu a uniste comigo.

[259] A mãe de Gilgámesh, inteligente, sábia, tudo sabia e disse a seu filho,

A vaca selvagem Nínsun, inteligente, sábia, tudo sabia e disse a Gilgámesh:

[261] Apareceram-te estrelas no céu,
Como rochas de Ánu caíam sobre ti:

[263] Prendeste uma, era pesada para ti,
Tentavas movê-la, não podias levantá-la;

[265] Pegaste-a e a deixaste a meus pés
E eu a uni contigo:

[267] A ela amaste como uma esposa, por ela te excitaste.
Vem para ti um forte companheiro, amigo salvador,

[269] No país é ele que mais força tem,
Como uma rocha de Ánu é sua poderosa força.

[271] A ele amarás como uma esposa, por ele te excitarás,
Ele, forte, sempre a ti salvará.

[273] É bom, é precioso o teu sonho!

[273^a] Um segundo sonho ele viu.*
Levantou-se e apresentou-se diante da deusa sua mãe,

[275] Gilgámesh a ela diz, a sua mãe:
De novo, mãe, vi um segundo sonho:

[277] Numa rua da praça de Úruk*
Um machado estava jogado, diante dele uma reunião,*

“a base para essas analogias com parentesco e objetos de desejo sexual parece estar no fato de que a amizade de Enkídu permite a Gilgámesh experimentar um gosto proléptico dos prazeres decorrentes da sociabilidade humana, incluindo casamento e paternidade”.

[Verso 273a] Este verso é uma variante do v. 273.

[Verso 277] Trata-se de mais um epíteto de Úruk: *urukki rubītu*, que GBEG, p. 555, traduz como “Uruk-Main-Street”, seguido por SEG, p. 107, “Uruk de la Gran Via”. O termo *rebītu/ribītu* designa “praça”, um “espaço aberto” na cidade, aplicando-se especialmente a Úruk e Acad. Cf. GBEG, p. 183, “Rua-Principal” é um epíteto que significa que Úruk era famosa por seu *ribītum*, a principal via pública da cidade”. Outros manuscritos apresentam a lição já conhecida *urukki supuri*, “Úruk o redil”.

- [279] A terra de Úruk estava em volta dele,
Toda a terra estava reunida em cima dele,
- [281] Apertava-se a multidão em face dele,
Os jovens acumulavam-se em volta dele,
- [283] Peguei-o e deixei-o a teus pés,
A ele amei como uma esposa, por ele me excitei,
E tu o uniste comigo.
- [286] A mãe de Gilgámesh, inteligente, sábia, tudo sabia e disse a seu filho,
A vaca selvagem Nínsun, inteligente, sábia, tudo sabia e disse a Gilgámesh:
- [288] Filho, o machado que viste é um homem,
A ele amarás como uma esposa, por ele te excitarás,
- [290] E eu o unirei contigo.
Vem para ti um forte companheiro, amigo salvador,
- [292] No país é ele que mais força tem,
Como uma rocha de Ánu é sua poderosa força.
- [294] Gilgámesh a ela diz, a sua mãe:
Mãe, pela boca do conselheiro Énlil tal me aconteça!*
- [296] Um amigo, um conselheiro eu ganharei,
Ganharei eu um amigo, um conselheiro!
- [298] Foi assim que viu seus sonhos.
Depois que Shámhat os sonhos de Gilgámesh contou a Enkídu,
- [300] Fizeram amor os dois.

[Verso 278] Como anota SEG, p. 115, “o termo que designa ‘machado’, *haššinnu*, é semelhante a *assinnu*, ‘jovem dedicado à prostituição sagrada’”.

[Verso 295] Cf. GBGE, p. 803-804, tanto se pode ler o “conselheiro Énlil” (*dEnlil māliku*) quanto o “príncipe Énlil” (*dEnlil maliku/malku*). Observe-se que, enquanto *māliku* (conselheiro), Énlil é o protótipo do príncipe (*maliku*), no sentido de que toma decisões baseadas em informações judiciosas e corretas. Na concepção babilônica, o rei é um *māliku-amēlu*, um “homem-conselheiro”, a sua habilidade em dar conselhos acertados estando em relação com a capacidade de exercer o poder.

[1] Enkídu estava assentado diante dela.*

Referências

Obras citadas por meio de siglas:

CAD – *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*. Chicago: The Oriental Institute/ Glückstadt: J. J. Augustin Verlagsbuchhandlung, 1956-2010 (21 vols.).

DCA – BLACK, J.; GEORGE, A.; POSTGATE, N. *A concise dictionary of Accadian*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000.

GBGE – GEORGE, A. R. *The Babylonian Gilgamesh Epic*. Introduction, critical edition and cuneiform texts. Oxford: Clarendon Press, 2003.

GDS – BLACK, J.; GREEN, A. *Gods, demons and symbols of Ancient Mesopotamia*. Illustrations by Tessa Rickards. Austin: University of Texas Press, 2003.

PSBEG – PARPOLA, S. *The standard Babylonian epic of Gilgamesh*. Cuneiform text, transliteration, glossary, indices and sign list (State Archives of Assyria: Cuneiform Texts 1). Helsinki: University of Helsinki, 1997.

SEG – SANMARTÍN, J. *Epopéya de Gilgameš, rey de Uruk*. Madrid: Trotta/ Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2010.

SGG – SERRA, O. J. T. *A mais antiga epopeia do mundo: a gesta de Gilgamesh*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985.

Outras obras:

ABUSCH, T. Ishtar's proposal and Gilgamesh's refusal: an interpretation of "The Gilgamesh Epic", tablet 6, lines 1-79. *History of religions*, Chicago, vol. 26, n. 2, p. 143-187, 1986.

ABUSCH, T. The development and meaning of the epic of Gilgamesh: an interpretive essay. *Journal of the American Oriental Society*, Ann Arbor, vol. 121, n. 4, p. 614-622, 2001.

d'AGOSTINO, F. *Gilgameš o la conquista de la inmortalidad*. Madrid: Trotta, 2007.

BAILEY, J. A. Initiation and the primal woman in Gilgamesh and Genesis 2-3. *Journal of biblical literature*, Atlanta, vol. 89, n. 2, p. 137-150, 1970.

BOTTÉRO, J., KRAMER, N. S. *Lorsque les dieux faisaient l'homme: mythologie*

[Verso 1] Esta linha constitui o reclame, ou seja, a chamada para o primeiro verso da segunda tabuinha. Trata-se de um recurso gráfico convencional na apresentação do texto de uma sequência.

mésopotamienne. Paris: Gallimard, 1993.

DICKSON, K. Looking at the other in *Gilgamesh*. *Journal of the American Oriental Society*, Ann Arbor, vol. 127, n. 2, p. 171-182, 2007.

DICKSON, K. The wall of Uruk: iconicities in *Gilgamesh*. *Journal of Ancient Near Eastern Religions*, Leiden, vol. 9, n. 1, p. 25-50, 2009.

GEORGE, A. (Translation with an introduction). *The Epic of Gilgamesh*. London: Penguin Books, 2003.

LAMBERT, W. G. A Catalogue of texts and authors. *Journal of Cuneiform Studies*, Boston, n. 16, p. 59-77, 1962.

LAMBERT, W. G. Ancestors, authors and canonicity. *Journal of Cuneiform Studies*, Boston, n. 11, p. 13, 1957.

LERNER, G. The origin of prostitution in Ancient Mesopotamia. *Signs: Journal of Women on Culture and Society*, New Jersey, vol. 11, n. 2, p. 236-255. 1985.

OPPENHEIM, A. Leo. *Mesopotamia: portrait of a dead civilization*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.

RENGER, J. M. Heroes and their pals. In: HALPERIN, D. M. (org.). *One hundred years of homosexuality and others essays on Greek love*. New York: Routledge, 1990, p. 75-87.

SASSON, J. M. The composition of the Gilgamesh epic. *Studies in Philology*, Chapel Hill, vol. 69, n. 3, p. 259-279, 1972.

SILVA CASTILLO, J. *Išdi mati*, The foundations of the Earth. *Journal of the American Oriental Society*, Ann Arbor, vol. 121, n. 1, p. 93-94, 2001.

SILVA CASTILLO, J. La estructura literaria como guía para la traducción: el primer verso de "Gilgamesh". *Estudios de Asia y África*, México, vol. 35, n. 1, p. 11-27, 2000.

SILVA CASTILLO, J. "Nagbu": totality or abyss in the first verse of "Gilgamesh". *Iraq*, London, vol. 60, p. 219-221, 1998.

SPAR, I., LAMBERT, W. G. *Cuneiform texts of the Metropolitan Museum of Arts*. vol. 2. New York: Metropolitan Museum of Arts, 2005.

WOODS, C. Sons of the Sun: the mythological foundations of the first dynasty of Uruk. *Journal of Ancient Near Eastern Religions*, Leiden, vol. 12, p. 78-96, 2012.

WORTHINGTON, M. On names and artistic unity in the standard version of the Babylonian Gilgamesh epic. *Journal of the Royal Asiatic Society*, London, vol. 21, n. 4, p. 403-420, 2011.

A PERSONA LÍRICO-ELEGÍACA DE ENCÓLPIO NO SATYRICON DE PETRÔNIO

Júlia Batista Castilho de Avellar^{1*}

Universidade Federal de Minas Gerais/ CNPq

ABSTRACT: This paper investigates the presence of *tópoi* and models of Latin lyric-elegiac poetry in two episodes of Petronius's *Satyricon*: the breaking of Encolpius and Giton and the love relationship between Encolpius/ Polyaeus and Circe. In the first episode, the focus will be on the narrator's poetic inserts, and, in the second one, on prose narrative. We seek to identify and analyse some allusions to lyric-elegiac literary tradition in these episodes, to verify how their presence causes the parody of the models and, in this way, to see how this resource produces a metaliterary discussion. Furthermore, we intend to show that, more than a "mythomaniac narrator" (Conte, 1996), Encolpius presents himself as a literomaniac narrator, assuming various *personae* throughout the narrative (not only an epic *persona*, but also a lyric-elegiac one).

KEYWORDS: Latin novel; Petronius; *Satyricon*; Latin lyric-elegiac poetry; intertextuality.

*juliabcavellar@gmail.com

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. Ele resultou das pesquisas feitas durante a disciplina "Literatura, História e Cultura na Antiguidade e na Idade Média: o romance latino", ministrada, no primeiro semestre de 2014, pela Profa. Dra. Sandra Bianchet, a quem muito agradeço pela leitura cuidadosa e enriquecedores comentários e sugestões.

Introdução

O Satyricon, de Petrônio,² é uma obra que levanta diversas questões quanto à vinculação a um gênero literário. Alguns o consideraram uma paródia dos romances gregos ou da poesia épica, outros destacaram sua proximidade com a sátira (em especial a sátira menipeia, que explora a combinação entre prosa e verso) ou então com o mimo, bastante popular na época do Império.³ Por sua vez, as estratégias narrativas, a predominância da prosa e o caráter ficcional possibilitam sua aproximação ao gênero do romance, ainda que não estivesse contemplado na poética clássica.⁴ A esse respeito, destaca-se o fato de o romance “incorporar, com facilidade, temas e técnicas próprias de outros gêneros, transformando-os em romanescos, num autêntico processo gramatofágico”.⁵

Ora, uma das riquezas do *Satyricon* consiste justamente em agregar *tópoi* dos mais variados gêneros literários e empreender uma prática, muitas vezes alusiva, que culmina com a paródia dos modelos da “grande literatura”. Sob esse aspecto, é interessante pensar no sentido de *satura/satira* sugerido pelo título *Satyricon*:⁶ a obra constitui uma verdadeira “mistura”, não só de trechos em prosa e verso, mas, sobretudo, de elementos de diversos gêneros e de inúmeros modelos literários. Por meio desse procedimento, “o autor usa a narrativa para falar sobre os gêneros e, através

² Embora de autoria e datação incertas, a maior parte dos estudiosos atribui a obra a um *Petronius, elegantiae arbiter* da corte de Nero, cuja menção é feita por Tácito (*Annales*, 16, 18-20), e situa sua data de escrita em torno do ano de 65 d. C. Para mais detalhes acerca dessas questões, consultar Leão, 2006, p. 227-229; Bianchet, 2004, p. 7-11.

³ Cf. Konstan, 1994, p. 113-114.

⁴ Segundo Brandão (2005, p. 56), apenas nos primeiros duzentos anos de nossa era *se impõe, como gênero literário, a narrativa de ficção em prosa, confundindo a fronteira que, ainda na época de Aristóteles e pelo menos nos três séculos subsequentes, circunscrevera praticamente a literatura à forma versificada*. Embora a maior parte das discussões do estudioso refira-se ao romance grego, elas podem ser facilmente estendidas à produção latina.

⁵ Cf. Brandão, 2005, p. 160. Brandão também destaca que *o romance não depende exclusivamente de um único gênero, nem surge apenas da fusão de alguns gêneros determinados, mas dialoga livremente com o conjunto da tradição literária* (p. 141).

⁶ Além da aceção de *satura/satira*, o título pode se relacionar ao termo *satyros* (“debochado”, “irreverente”, ou mesmo a personagem dos sátiros) e a *satureum*, *planta afrodisíaca e alucinógena, que aparece três vezes nos episódios iniciais da obra* (*Sat.* 8, 4; 20, 7; 21, 1). Cf. Bianchet, 2012, p. 112.

deles, discute literatura fazendo literatura”.⁷

Para isso, contribui imensamente o fato de o narrador em primeira pessoa, Encólpio, frequentemente aproximar de situações literárias aquilo que viveu como personagem, de modo a se identificar com papéis heroicos e personagens míticas. Ou seja, suas aventuras como personagem são inocentemente exaltadas e vinculadas à literatura elevada por um outro Encólpio, o *scholasticus*,⁸ que se constitui como aquilo que Conte denomina um “narrador mitomaniaco, isto é, Encólpio em sua idealizada paixão pelo mito literário”.⁹ Exatamente por se tratar de um “narrador dramatizado”, isto é, “aquele que se apresenta no texto como diferente do poeta ou escritor e, nessa condição, exerce a função diegética”,¹⁰ é que se instaura na narrativa petroniana a ironia, resultante da distância entre o *hidden author* (autoimagem implícita que Petrônio cria como autor de seu texto) e o narrador mitomaniaco.¹¹ Dessa forma, ao longo do *Satyricon*, a aproximação do narrador a heróis épicos, bem como a aproximação da própria narrativa ao gênero épico, revela como resultado, na maior parte das vezes, um caráter irônico. Ao serem aludidos *tópoi* da épica, citados trechos ou nomes de heróis épicos ou empregados procedimentos característicos desse gênero, Petrônio realiza, na verdade, uma inversão da fonte assumida como modelo,

⁷ Cf. Bianchet, 2012, p. 112.

⁸ Cf. Conte, 1996, p. 2: “O jovem Encólpio é um pequeno aventureiro que ganha a vida perambulando sem rumo de um lugar para outro; mas o ritmo da narrativa [...] é continuamente refreado pelas reflexões literárias de outro Encólpio, o *scholasticus*, vítima de suas próprias experiências literárias, o qual ingenuamente exalta a si mesmo ao se identificar com papéis heroicos entre os de grandes personagens míticas e literárias do passado” (*Young Encolpius is a petty adventurer who gets his living by wandering aimlessly from place to place; but the pace of the action [...] is continually slowed down by the literary reflections of another Encolpius, the scholasticus, victim of his own literary experiences, who naively exalts himself by identifying with heroic roles among the great mythical and literary characters of the past.* – trad. nossa). O estudioso investiga, por exemplo, a comparação de Encólpio com Aquiles e com Eneias no episódio em que Ascilto lhe toma Gitão.

⁹ Cf. Conte, 1996, p. 3: “*Mythomaniac narrator*”, that is, *Encolpius in his romanticizing infatuation with literary myth* (trad. nossa).

¹⁰ Cf. Brandão, 2005, p. 105-106.

¹¹ Cf. Conte, 1996, p. 24: “A sofisticada forma narrativa do romance petroniano explora exatamente a clara distinção entre autor e narrador. A ironia é gerada em função da disparidade entre os pontos de vista ativados na narrativa” (*The sophisticated narrative form of the Petronian novel plays precisely on the clear distinction between author and narrator. Irony is generated as a function of the disparity between the points of view activated in the narrative.* – trad. nossa).

de modo a parodiá-la e, assim, promover também um distanciamento em relação à mesma. Nesse sentido, enquanto Encólpio vê a si mesmo através dos mitos, o *hidden author*, juntamente com o leitor,¹² pode vê-lo de fora, de forma que os elementos sublimes da tradição literária adquirem um caráter de “excesso melodramático”, que promove sua inversão paródica.

Ora, observa-se que, em geral, as análises do *Satyricon* tendem a privilegiar a aproximação do narrador e de episódios da obra ao gênero épico, remarcando o caráter paródico da apropriação de seus elementos. Este estudo, por sua vez, busca investigar em que medida a obra evoca também modelos da poesia lírico-elegíaca e se os subverte paródica e ironicamente. Assim, pretende-se identificar no *Satyricon* alguns dos *tópoi* característicos do gênero¹³ e examinar de que modo a sua presença contribui para a reflexão metaliterária efetuada na obra. Para tal, serão analisadas as relações com o gênero lírico-elegíaco em dois tipos diferentes de manifestações do narrador Encólpio: as inserções poéticas no episódio de separação de Encólpio e Gitão e a narrativa em prosa no episódio de Circe.

I. A persona lírico-elegíaca de Encólpio

Após os episódios da *Cena Trimalchionis*, opera-se uma mudança notável na figura de Encólpio: o narrador em primeira pessoa, que até então expressara em prosa sua percepção dos fatos, passará a compor também poemas, inseridos ao longo da narrativa (no episódio da perda de Gitão para Ascilto, no episódio de Circe e no episódio de Enótia). Isso ocorre, ironicamente, quando surge no enredo uma nova personagem, o

¹² Para a percepção da ironia, no entanto, é necessária a colaboração de um leitor que atenda a certos requisitos, como perspicácia e educação literária adequada (cf. Conte, 1996, p. 35), isto é, um “leitor gramatofágico”, capaz de reconhecer e identificar as referências literárias (cf. Brandão, 2005, p. 179).

¹³ A esse respeito, é conveniente recordar que predominava na Antiguidade uma poética da alusão, e que é *sobretudo na utilização dos “tópoi” que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso* (cf. Achcar, 1994, p. 29). Sob essa perspectiva, a pertinência genérica de um poema resultava do repertório de lugares-comuns e da maneira de organizá-los no texto (p. 18). Giangrande (1991, p. 61), ademais, informa que os “elegíacos romanos construíram seus poemas segundo um procedimento de mosaico” (*i poeti elegiaci romani costruirono i loro carmi con un procedimento “mosaikarting”, a mosaico. – trad. nossa*), combinando vários *tópoi* da poesia helenística.

velho poeta Eumolpo, diversas vezes criticado por Encólpio justamente por não ser capaz de conter seus versos e, além disso, declamar poemas a todo tempo. Nesse sentido, ele pode ser aproximado do *poeta uesanus* mencionado na *Epistula ad Pisones* horaciana, o qual, em seu delírio de inspiração, “arrota versos sublimes e vagueia”,¹⁴ afugenta os ouvintes e, quando os agarra, não mais lhes dá sossego.¹⁵ Essa caracterização fica evidente, por exemplo, quando Eumolpo é apedrejado por seus ouvintes após recitar um poema de assunto épico com versos inadequadamente no metro jâmbico,¹⁶ quando Encólpio denomina de doença a frequente produção de versos por Eumolpo¹⁷ e quando solicita que Eumolpo os poupe de ouvir os seus versos.¹⁸

Assim, diante do exemplo de Eumolpo, também Encólpio irá compor poemas. Em diversos momentos, seus versos apresentarão *tópoi* da poesia lírico-elegíaca, e o narrador assumirá uma *persona* poética de amante elegíaco. Exemplo disso são os versos feitos em ocasião da noite de amores com Gitão, quando se mencionam as carícias dos amantes e a

¹⁴ Horácio, *Ad Pisones*, v. 457: *Hic dum sublimis uersus ructatur et errat* (trad. Júlia Avellar et alii, p. 49).

¹⁵ Horácio, *Ad Pisones*, v. 472-476: *Certe furit, ac uelut ursus, / obiectos caeuae ualuit si frangere clatros, / indoctum doctumque fugat recitator acerbus; / quem uero arripuit, tenet occiditque legendo, / non missura cutem nisi plena cruoris hírudo*. – “Decerto está louco e, assim como um urso, / que teve a força para romper as grades colocadas diante da jaula, / o recitador acerbo afugenta o indouto e o douto. / Em verdade, aquele que ele agarrou, prende e mata lendo; / o sanguessuga não há de soltar a pele senão pleno de sangue” (trad. Júlia Avellar et alii, p. 49 e 51).

¹⁶ Petrónio, *Satyricon*, 90, 1: *Ex is, qui in porticus spatiabantur, lapides in Eumolpum recitantem miserunt*. – “Entre aqueles que passeavam nos pórticos, alguns jogaram pedras em Eumolpo, enquanto ele recitava seu poema” (trad. Sandra Bianchet, p. 157; todas as traduções do *Satyricon* aqui citadas são, como será indicado a cada vez, ou de Sandra Bianchet ou, em número menor de casos, nossas).

¹⁷ Petrónio, *Satyricon*, 90, 3: *Rogo inquam quid tibi uis cum isto morbo? Minus quam duabus horis mecum moraris, et saepius poetice quam humane locutus es. Itaque non miror, si te populus lapidibus persequitur*. – “Responda-me, o que você quer com esta sua doença? Você está comigo há menos de duas horas e conversou mais vezes como poeta do que como gente. É por isso que eu não me admiro do povo te perseguir com pedras” (trad. S. Bianchet, p. 159).

¹⁸ Petrónio, *Satyricon*, 93, 3: *Hoc est, inquam, quod promiseras, ne quem hodie uersum faceres? Per fidem, saltem nobis parce, qui te numquam lapidauimus*. – “É isto que você tinha prometido, que hoje não faria nem um verso sequer? Tenha paciência, poupe pelo menos a nós, que nunca apedrejamos você” (trad. S. Bianchet, p. 165).

transferência das almas por meio dos beijos:

Que noite aquela, deuses e deusas,
que leito macio! Ferventes nos unimos
e as almas errantes nós transferimos
de um lábio a outro. Adeus, aflições
mortais. E assim comecei a morrer.¹⁹

O vocabulário empregado no poema é tipicamente lírico-elegíaco (o diminutivo *labellis*; o termo *calentes*, que aponta para o *tópos* de “arder de amor”; o termo *curae*, usado para as dores do amor não correspondido). Além disso, a celebração dos amores, marcada pelo tom exclamativo dos versos iniciais, aproxima-se dos primeiros versos da elegia II, 15 de Propércio, outro exemplo do *tópos* do sucesso do eu-poético na conquista de uma noite amorosa:

Ó sou feliz! Ó noite radiante! Ó tu,
leito ditoso graças aos meus gozos!
Que palavras trocadas sob o fogo aceso,
que imensa luta ao se apagar a luz!
Entre a nudez dos seios combateu comigo
e às vezes resistiu retendo a túnica.
Com seus lábios abriu meus olhinhos de sono
e me disse “Ah, molenga, estás dormindo?”
Como nos abraçamos num enlace! Quanto
demorou-se em teus lábios o meu beijo!
[...]
Como as folhas que caem das guirlandas secas
e nadam salpicadas sobre as taças
somos nós; pois se agora tanto suspiramos,
o amanhã talvez feche nosso Fado.²⁰

¹⁹ Petrônio, *Satyricon*, 79, 8: *Qualis nox fuit illa, di deaque, / quam mollis torus! Haesimus calentes / et transfudimus hinc et hinc labellis / errantes animas. Válete curae / mortales. Ego sic perire coepi* (trad. nossa).

²⁰ Propércio, *Elegias*, II, 15, v. 1-10 e v. 51-4: *O me felicem! O nox mihi candida! Et o tu / lectule deliciis facte beate meis! / Quam multa apposita narramus uerba lucerna, / quantaque sublato lumine rixa fuit! / Nam modo nudatis mecum est luctata papillis, / interdum tunica duxit operta moram. / Illa meos somno lapsos patefecit ocellos / ore suo et dixit “Sicine, lente, iaces?” / Quam uario amplexu mutamus brachia! Quantum / oscula sunt labris nostra morata tuis! [...] Ac ueluti folia arentis liquere corollas, / quae passim calathis strata natate uides, / sic nobis, qui nunc magnum spiramus amantes, / forsitan includet crastina Fata dies* (trad.

Nos dois poemas, são referidos os beijos, abraços e enlaces entre os amantes, num tom de exaltação do amor. Igualmente, percebe-se que ambos terminam com uma reflexão sobre a iminência morte (*perire coepi*, no *Satyricon*, e *includet crastina Fata dies*, na elegia properciana), de modo a aludir ao tema do *carpe diem*: enquanto ainda é tempo, deve-se fruir a noite de amores, pois o futuro é incerto. Porém, o último verso do poema de Encólpio, se considerado no âmbito geral da obra, ganha nova significação, mediante sua inversão paródica. O que no poema properciano e na tradição do *carpe diem* consiste no fim da vida humana, no contexto do *Satyricon*, por outro lado, parece designar metaforicamente, por meio de uma antecipação, a morte que incidirá sobre o narrador: sua impotência sexual nas futuras relações com Circe.²¹

Isso parece corroborar a percepção de Connors, segundo a qual as inserções poéticas de Encólpio instauram um contraste entre seus versos, que expressam uma imagem idealizada do amor, e a narrativa em prosa, que revela eventos vulgares e ridículos: o narrador/ poeta “encontra-se em situações em que a satisfação amorosa parece possível; ele celebra em verso, para, pouco depois, narrar em prosa a frustração de suas esperanças”.²² Desse modo, o modelo elegíaco evocado no poema de Encólpio é refutado na sequência em prosa, cujos eventos culminarão na perda de Gitão e no fim das celebrações: “Não tenho motivo para me felicitar, pois, quando eu, relaxado pelo vinho, afrouxei minhas mãos bêbadas e soltei Gitão, Ascilto, o inventor de toda a ofensa, roubou durante a noite meu rapazinho de mim, transferiu-o para sua cama”.²³

A esse respeito, Connors²⁴ destaca ainda que diversos termos utilizados no poema, se lidos à luz da sequência narrativa em prosa,

Guilherme Flores, p. 125 e 127).

²¹ O narrador se refere à impotência como morte e funerais daquela parte de seu corpo que faltara às suas funções, aspectos que serão desenvolvidos mais detalhadamente no presente artigo na subsequente discussão do episódio de Circe. É interessante notar que, a partir da noite de amores com Gitão, em que Encólpio “começou a morrer”, o narrador-personagem não mais será capaz de se envolver sexualmente, sofrendo de impotência nos relacionamentos seguintes.

²² Cf. Connors, 1998, p. 68: *Encolpius finds himself in situations where erotic satisfaction seems possible; he celebrates in verse, only to narrate his dashed hopes in prose* (trad. nossa).

²³ Petrônio, *Satyricon*, 79, 8-9: *Sine causa gratulor mihi. Nam cum solutus mero remissem ebrias manus, Ascyltos, omnis iniuriae inuventor, subduxit mihi nocte puerum et in lectum transtulit suum* (trad. S. Bianchet, p. 139).

²⁴ Cf. Connors, 1998, p. 69.

adquirem novos significados e revelam-se ambíguos. O verbo *transfundo*, por exemplo, que no poema refere-se à transferência das almas de uma boca para outra, parece antecipar a transferência de Gitão para Ascilto. O termo *errantes*, por sua vez, usado para caracterizar as almas dos amantes, pode ser estendido, na narrativa em prosa, ao próprio Encólpio, que, após perder Gitão, vagueia sem rumo e infeliz. Além disso, na medida em que pode significar também “instável”, “incerto”, aponta ainda para a instabilidade da amizade, tema explorado em outra inserção poética de Encólpio:

A amizade se conserva até quando convém;
a peça no tabuleiro exerce móvel tarefa.
Enquanto a Fortuna é constante, mostrais a face, amigos;
quando sucumbe, virais a cara em torpe fuga.²⁵

O poema contém uma reflexão sobre a mutabilidade da sorte (*fortuna*) e a vincula à fuga (*fuga*) dos amigos, que permanecem enquanto a situação é favorável.²⁶ Observe-se, por exemplo, o jogo de palavras entre *uultum seruat* e *uertitis ora*: a alteração dos termos usados para designar a face dos amigos corresponde a uma mudança na própria atitude deles (inclusive, as ações designadas pelos verbos se opõem), o que revela, na verdade, a mudança da Fortuna (*haeret, cecidit*). É interessante notar, além disso, a ambiguidade de *mobile*, que, por um lado, refere-se à peça que se movimenta no tabuleiro, mas também aponta para a instabilidade da Fortuna, que é móvel. Esse é um *tópos* bem presente na elegia de exílio ovidiana, que aborda continuamente o tema da amizade e lamenta a fuga (*fugiunt*) dos amigos após o banimento:

Enquanto a Fortuna ajuda e sorri com rosto sereno,
tudo segue o poder inabalado.
Mas tão logo tropeja, fogem e ninguém reconhece
quem há pouco era rodeado por bandos de companheiros.²⁷

²⁵ Petrônio, *Satyricon*, 80, 9: *Nomen amicitiae, sic, quatenus expedit, haeret;/ calculus in tabula mobile ducit opus./ Dum fortuna manet, uultum seruat, amici;/ cum cecidit, turpi uertitis ora fuga* (trad. nossa).

²⁶ Esses *tópoi* da súbita mudança da sorte e da perda dos amigos também são discutidos nos episódios da *Cena Trimalchionis*, durante as conversas entre os libertos (*Sat.* 41, 10; 42, 3-4; 43, 6; 45, 2).

²⁷ Ovídio, *Tristia*, I, 5, 27-30: *Dum iuuat et uultu ridet Fortuna sereno,/ indelibatas cuncta sequuntur opes;/ at simul intonuit, fugiunt nec noscitur ulli/ agminibus comitum qui modo cinctus erat* (trad. nossa).

Além da semelhança temática e lexical, há a métrica: Encólpio compõe o seu poema também em dísticos elegíacos. A isso se soma o fato de, na sequência em prosa, o narrador se considerar justamente um exilado (*exul*): “Será que eu escapei a um julgamento, enganei a arena, matei meu anfitrião, para, entre esses títulos de audácia, acabar abandonado como um indigente, um exilado, numa hospedaria de uma cidade grega?”²⁸ Ora, nesse sentido, o narrador Encólpio, que antes assumira uma *persona* elegíaca de amante, poderia revelar também uma *persona* elegíaca de exilado.

A esse respeito, convém observar que o *tópos* da instabilidade dos amigos, que permanecem apenas durante os tempos de prosperidade, há muito já se fazia presente na tradição grega, destacando-se, nesse sentido, a produção elegíaca de Teógnis de Mégara (séculos VI-V a. C.), ou melhor, dos poemas reunidos sob o nome de *Theognidea*, uma vez que a atribuição das elegias é às vezes incerta. Além das passagens em que são feitas reflexões acerca da pouca fidelidade dos amigos,²⁹ também estão presentes nessas elegias os *tópoi* da instabilidade³⁰ e da perda dos amigos

²⁸ Petrônio, *Satyricon*, 81, 3: *Effugi iudicium, harenae imposui, hospitem occidi, ut inter audaciae nomina mendicus, exul, in deuersorio Graecae urbis iacerem desertus?* (trad. S. Bianchet, p. 141)

²⁹ Teógnis, *Theognidea*, aqui sempre citado na tradução de Glória Onelley: “Não comunique inteiramente a todos os amigos os teus atos; entre muitos, certamente poucos têm um coração fiel”. (v. 73-74, p. 128); “Encontrarás poucos homens, Polipáides, que se tornam companheiros fiéis nos momentos difíceis, amigos que, comungando no mesmo ânimo, ousariam partilhar igualmente dos bons e dos maus momentos”. (v. 79-82, p. 128); “Quando a infelicidade sobrevém a um homem, ninguém quer ser seu amigo, nem daquele que saiu do mesmo ventre, Cirno”. (v. 299-300, p. 134); “Se eu estou feliz, tenho muitos amigos; mas se algo terrível me acontece, poucos têm o coração fiel”. (v. 697-698, p. 143); “Entre os meus amigos, se algum vir que eu sofro algo terrível vira a cara sem querer verme; mas se um bem me chega de algum lugar, aqueles que raramente acontecem a um homem, recebo muitos abraços e demonstrações de amizade”. (v. 857-860, p. 147); “De fato, se és rico, tens muitos amigos, se és pobre, poucos, e já não és mais igualmente um homem de bem” (v. 929-930, p. 148).

³⁰ Teógnis, *Theognidea*: “E naturalmente cumprem uma coisa: do mal nasce o bem e do bem, o mal; o homem pobre enriquece repentinamente, e aquele que possui muitas coisas subitamente perde tudo, em uma só noite; o sábio falha, a glória acompanha muitas vezes o insensato e, embora seja inferior, obtém honra” (v. 661-666, p. 142).

na situação de exílio.³¹

Por sua vez, o episódio dos amores entre Circe e Polieno/ Encólpio (*Sat.* 126-132) parece aludir ao modelo épico homérico. Connors,³² como boa parte da crítica, destaca inúmeros elementos que permitem o reconhecimento do intertexto homérico: o nome de Circe, seu comportamento sedutor, sua apresentação a partir de termos de referência homéricos, ainda que para se distinguir do modelo;³³ a adoção, por Encólpio, do nome Polieno, que significa “aquele que conta muitas histórias” ou “aquele que é assunto de muitas histórias”, um dos epítetos de Odisseu (*polýainos*, *Il.* 9, 673; *Il.* 10, 544; *Il.* 11, 430; *Od.* 12, 184); a inserção de versos épicos comparando os abraços de Encólpio e Circe (*Sat.*, 127, 9) ao *hieròs gámos* de Zeus e Hera no Monte Ida na *Ilíada* (14, 343-51).

Não obstante a presença de modelo e intertexto épicos, o episódio também revela proximidades com o gênero lírico-elegíaco, na medida em que o relacionamento amoroso entre Encólpio/ Polieno e Circe parece pautar-se no código elegíaco. Uma primeira aproximação possível consiste na presença de uma escrava como intermediária entre os amantes. Bastante comum na poesia amorosa, o *tópos* das *ancillae* caracterizava-se pelo fato de as amas e as escravas desempenharem “um papel crucial no fazer surgirem relações amorosas entre jovens e moças, desde a idade helenística até o período imperial”.³⁴ Ora, no *Satyricon*, é exatamente a escrava Crísida que irá mediar o encontro entre Circe e Polieno, uma vez que revela a Encólpio/ Polieno o interesse de sua dona por ele e, a seguir, a leva até a plantação de plátanos combinada para o encontro entre os dois: “Sem demorar muito, ela [Crísida] trouxe sua dona para fora do esconderijo e colocou a meu lado uma mulher mais perfeita do que todas as obras de arte”.³⁵

³¹ Teógnis, *Theognidea*: “Ninguém é amigo e companheiro fiel de um exilado; isso é mais penoso que o exílio” (v. 209-210, p. 131).

³² Cf. Connors, 1998, p. 39-43.

³³ Petrónio, *Satyricon*, 127, 6: “*Ita*”, inquit, “*non dixit tibi ancilla mea Circen me uocari? Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit*”. – “O quê? Minha escrava não disse a você que me chamo Circe? Não sou a filha do Sol, é verdade, nem minha mãe, embora o desejasse, conseguiui deter o curso dos ágeis astros” (trad. S. Bianchet, p. 247).

³⁴ Cf. Giangrande, 1991, p. 79: *La “nutrix” [...] e l’“ancilla” [...] giocavano un ruolo cruciale nel far nascere rapporti erotici tra giovinetti e fanciulle, da prima dell’età ellenistica fino al periodo imperiale* (trad. nossa).

³⁵ Petrónio, *Satyricon*, 126, 13: *Nec diu morata dominam producit e latebris, laterique meo applicat mulierem omnibus simulacris emendatiorem* (trad. S. Bianchet, p. 243).

Igualmente, após o primeiro evento de impotência sexual de Encólpio/ Polieno, é também a escrava que servirá de mediadora e levará a mensagem de sua dona ao amante: “No entanto, Crísida entrou em meu quarto e entregou-me uma carta de sua dona”.³⁶ Além disso, ela aconselhará Encólpio/ Polieno a acalmar Circe e tornará possível um segundo encontro entre eles: “Apenas escreva de volta a minha dona muito docemente e devolva a ela a razão de viver, num sincero ato humanitário”.³⁷ O conhecimento da escrava da amada, para que ela possa auxiliar na conquista, é um dos preceitos do *magister amoris* da *Ars Amatoria* ao amante elegíaco:

Mas antes cuida de conhecer a escrava da moça
a se conquistar; ela facilitará teu acesso.
Afiança que seja próxima dos pensamentos de sua senhora
e cúmplice não pouco fiel nos jogos secretos.³⁸

Ademais, é interessante notar que os *codicillos* trocados por Encólpio/ Polieno e Circe sob o intermédio da escrava aproximam-se das tabuinhas usadas para a comunicação entre os amantes elegíacos, também pela mediação de uma escrava, constituindo outro *tópos* elegíaco:

Que a cera vertida nas lisas tabuinhas toque-lhe fundo,
que a cera primeiro parta cúmplice de teu ânimo;
que ela leve tuas meiguices e palavras imitadas dos amantes;
e acresce, sejas quem for, não pequenos rogos.³⁹

É importante observar, no entanto, que, embora a elegia amorosa

³⁶ Petrônio, *Satyricon*, 129, 3: *Cubiculum autem meum Chrysis intrauit, codicillosque mihi dominae suae reddidit* (trad. S. Bianchet, p. 251).

³⁷ Petrônio, *Satyricon*, 129, 11: *Rescribe modo blandius dominae, animumque eius candida humanitate restitue* (trad. S. Bianchet, p. 251).

³⁸ Ovídio, *Ars Amatoria*, I, 351-354: *Sed prius ancillam captandae nosse puellae/ Cura sit; accessus molliet illa tuos./ Proxima consiliis dominae sit ut illa uideto,/ Neue parum tacitis conscia fida iocis* (trad. nossa). É interessante observar que esse *tópos* elegíaco da troca de cartas entre amantes, preceituado na *Ars Amatoria*, foi explorado literariamente e posto em prática também nas *Heroides* de Ovídio, visto que as epístolas 16 a 21, que podem ser lidas em pares, são cartas de três amantes seguidas pelas respostas de suas respectivas amadas – Páris e Helena, Leandro e Hero e Acôncio e Cídipe.

³⁹ Ovídio, *Ars Amatoria*, I, 435-38: *Cera uadum tempte, rasis infusa tabellis,/ cera tuae primum conscia mentis eat/ blanditias ferat illa tuas imitataque amantum/ Verba, nec exiguas, quisquis es, adde preces* (trad. nossa).

tenha ambiência predominantemente urbana, de modo a apresentar a “vida urbana mundana e refinada dos apaixonados elegíacos típicos”,⁴⁰ no *Satyricon*, os amores de Circe e Polieno irão se desenrolar em um ambiente rural, espécie de *locus amoenus*, que muito se aproxima da tradição bucólica. Isso se evidencia pela inserção poética de Encólpio/ Polieno em hexâmetros, para descrever um lugar apropriado para o amor:

O plátano movente espalhará sombras de verão,
também Dafne de frutos cingida e os ciprestes trementes,
também os pinheiros podados em torno com seus cimos trepidantes.
Entre árvores, brincava espumoso riacho com águas errantes
e agitava as pedrinhas com queixoso fluxo.
Lugar apropriado para o amor: é testemunha o rouxinol silvestre,
e Procne das cidades, que, soltos em torno das ervas
e tenras violetas, ornavam os campos com seu canto.⁴¹

No poema, são referidos diversos tipos de árvores, pássaros e até mesmo um riacho, elementos que compõem o cenário bucólico. Porém, por mais agradável que seja o local, há vários termos da descrição que apontam para frustrações amorosas: o loureiro é referido pelo nome de *Daphne*, de modo a evocar os amores malfadados de Dafne e Apolo; o termo *cupressus* remete à decepção de Apolo com a morte de seu amado Ciparisso; o riacho tem águas queixosas (*querulo...rore*); o *platanus mobilis* e as *aquis errantibus* evocam conotações de instabilidade e mutabilidade. Para Connors,⁴² tais frustrações aludiriam à frustração de Encólpio na realização dos atos amorosos.

Apesar desses aspectos bucólicos, há diversos outros elementos que aproximam o romance de Circe e Encólpio/ Polieno ao amor elegíaco, como a submissão do amante à sua amada, o que se observa já no primeiro diálogo entre eles: “Então, eu disse: ‘Muito pelo contrário, eu é que peço a você, em nome de sua beleza, que não me desdenhe e admita este forasteiro entre seus admiradores. Você irá descobrir que sou dedicado, se permitir que

⁴⁰ Cf. Trevizam, 2003, p. 110.

⁴¹ Petrônio, *Satyricon*, 131, 8: *Mobilis aestiuas platanus diffuderat umbras/ et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus/ et circum tonsae trepidanti uertice pinus./ Has inter ludebat aquis errantibus amnis/ spumeus, et querulo uexabat rore lapillos./ Dignus amore locus: testis siluestris aedon/ atque urbana Procne, quae circum gramina fusae/ et molles uiolas cantu sua rura colebant* (trad. nossa).

⁴² Cf. Connors, 1998, p. 71-72.

eu preste meu culto a você”.⁴³ Essa devoção à amada assemelha-se ao *tópos* do *seruitium amoris*, segundo o qual o amante elegíaco torna-se “escravo do amor, naturalmente, e da mulher amada. É esse o motivo central, em torno do qual giram todas as manifestações do amor elegíaco”.⁴⁴ Isso é reforçado ainda pelo fato de Encólpio/ Polieno chamar Circe de *domina* na mensagem que lhe escreve,⁴⁵ termo tipicamente empregado pelo amante elegíaco para se dirigir à amada.

Porém, na elegia o amor geralmente não se realiza em razão da *duritia* da mulher, que se recusa a ceder ao amante e impõe-lhe obstáculos, fazendo com que ele sofra por um amor não correspondido: “A mulher (ou o *puer* [garoto], no caso da poesia pederástica) deve ser indiferente, relutante, instável ou desleal, para que o poeta possa ter material para ser capaz de colocar em verso seus sofrimentos amorosos”.⁴⁶ No *Satyricon*, por sua vez, Circe não se opõe a Encólpio/ Polieno, e inicialmente não há obstáculos para a efetuação do amor. Entretanto, ele igualmente não se realiza, mas devido à impotência sexual da personagem.⁴⁷

⁴³ Petrônio, *Satyricon*, 127, 3: *Immo, inquam, ego per formam tuam te rogo, ne fastidias hominem peregrinum inter cultores admittere. Inuenies religiosum, si te adorari permiseris* (trad. S. Bianchet, p. 245).

⁴⁴ Cf. Fedeli, 1991, p. 111: *Schiavo d'amore, naturalmente, e della donna amata. È questo il motivo centrale, attorno a cui ruotano tutte le manifestazioni dell'amore elegiaco* (trad. nossa).

⁴⁵ Petrônio, *Satyricon*, 130, 1: [*Polyaenos Circae salutem*] “*Fateor me, domina, saepe pecasse*”.

⁴⁶ Cf. Garbarino, *apud* Konstan, 1994, p. 153: *The woman (or the “puer” [boy], in the case of pederastic poetry) must be indifferent, reluctant, fickle and faithless, so that the poet may have the material to be able to pour out in verse his amorous sufferings* (trad. nossa).

⁴⁷ Se considerado o intertexto épico da *Odisseia* (10, 293-301), a impotência de Encólpio/ Polieno diante de sua Circe constitui uma verdadeira paródia do episódio de união de Odisseu com a feiticeira Circe. Ora, diante da ameaça de perder sua virilidade, Odisseu, antes de se unir a Circe, previne-se por meio de um antídoto oferecido por Hermes e, além disso, faz com que a feiticeira pronuncie um juramento. Uma análise detalhada desse episódio e da imagem de Circe na *Odisseia* é empreendida por Assunção (2011, p. 153-176), que afirma em p. 157: *E é não apenas o “móly” (planta mágica, fornecida por Hermes, que serve de contra-veneno ao “kykeón” 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)*. É interessante notar que a feiticeira Circe, personagem repleta de ambiguidades na *Odisseia*, antes de ser aludida de forma paródica no episódio petroniano, já havia sido retomada no contexto épico da *Eneida* de Virgílio e das *Metamorfoses* de Ovídio. A esse respeito, Segal (1968, p. 419-442) realiza uma cuidadosa comparação dos traços

Outro aspecto essencial no plano composicional do *Satyricon* é que Encólpio, após os episódios da *Cena Trimalchionis*, passa a interferir na narrativa por meio da inserção de suas produções poéticas, ou seja, o narrador em primeira pessoa torna-se também poeta. Nesse sentido, nota-se que, nos episódios dos amores com Circe, ele, logo ao início, assume a *persona* de um poeta elegíaco. E uma das características do amante elegíaco é dedicar versos à *puella* que deseja conquistar, na medida em que não possui recursos para lhe dar caros presentes.⁴⁸ Sob esse aspecto, “a poesia elegíaca é programaticamente uma poesia de cortejo”.⁴⁹ Ela é vista como um meio de obtenção dos favores da *puella*, cuja *duritia* os apaixonados tentam abrandar ao prometer imortalidade e fama por meio de seus versos.⁵⁰ Isso fica marcado no *Satyricon* pelo fato de Encólpio/ Polieno, ao se encontrar com Circe pela primeira vez, dedicar-lhe versos em dístico elegíaco, os quais ela aprecia: “Encantada com esses versos, ela sorriu para mim de modo tão meigo que parecia a lua exibindo sua face em plenitude, sem qualquer nuvem”.⁵¹

Também a imagem de um jovem capturado e incendiado pelo amor consiste em um *tópos* da poesia lírico-elegíaca. Nos dois últimos versos da inserção poética de Encólpio/ Polieno, merece destaque a seleção de vocábulos do campo semântico do fogo, como *flammifero calore*: “É esta a verdadeira Dânae. Apenas tente tocar o corpo dela/ e seus membros imediatamente irão escoar-se em inflamado calor”.⁵² Segundo Connors,

assumidos pela personagem em Homero, Virgílio e Ovídio, a fim de verificar, em p. 419, “como os dois poetas latinos transmutaram o material homérico para novos propósitos de seu interesse” (*how the two Latin poets transmuted the Homeric material for new purposes of their own* – trad. nossa). Diferentemente, no entanto, a retomada petroniana parece subverter parodicamente o modelo épico da *Odisseia*, uma vez que Encólpio/ Polieno, que não é astuto nem heroico, será acometido pela impotência sexual, à qual Odisseu havia escapado.

⁴⁸ Ovídio, *Ars Amatoria*, II, 273-276: *Quid tibi praecipiam teneros quoque mittere uersus?/ Ei mihi! non multum carmen honoris habet./ Carmina laudantur, sed munera magna petuntur;/ Dummodo sit diues, barbarus ipse placet.* – “Por que te instruirei a enviar também brandos versos?/ Ai de mim! Poemas não têm muita estima./ Louvam-se os poemas, mas pedem-se maiores presentes;/ desde que seja rico, até o bárbaro agrada” (trad. nossa).

⁴⁹ Cf. Fedeli, *apud* Giangrande, 1991, p. 64: *La poesia elegiaca è programmaticamente una poesia di corteggiamento.*

⁵⁰ Cf. Trevizam, 2003, p. 110.

⁵¹ Petrónio, *Satyricon*, 127, 1: *Delectata illa risit tam blandum, ut uideretur mihi plenum os extra nubem luna proferre* (trad. S. Bianchet, p. 245).

⁵² Petrónio, *Satyricon*, 126, 18: *Haec uera est Danae. Tempta modo tangere corpus,/ iam tua*

é como se Encólpio estivesse prevendo no poema que irá arder de amores por Circe,⁵³ o que é reforçado pela conclusão desta, ao afirmar que sempre surge uma chama/ excitação (*fax*) entre os nomes de Circe e Polieno.⁵⁴

Inclusive, já na descrição inicial de Circe evidenciam-se os ardores que ela irá provocar. A personagem é introduzida na narrativa por meio de uma ecfrese,⁵⁵ que a aproxima de uma obra de arte e culmina com sua comparação ao mármore de Paros: *Parium marmor extinxerat*.⁵⁶ Segundo Connors,⁵⁷ a passagem é similar à descrição de Glícera, feita por Horácio: *urit me Glycerae nitor/ splendentis Pario marmore purius*.⁵⁸ Todavia, enquanto Glícera, brilhando como o mármore, queima o eu-poético horaciano, Circe metaforicamente extingue o brilho do próprio mármore, ou seja, o ofusca. O emprego do termo *extinxerat* é bastante significativo, uma vez que, no contexto da narrativa petroniana, ele gera humor. Circe faz Encólpio/ Polieno arder de amores, mas quando eles se unem amorosamente, Encólpio é incapaz de consumir o ato amoroso: o poder de Circe para “extinguir”, na verdade, “extinguiu” as chamas da paixão.⁵⁹ De certo modo, isso já havia sido antecipado nos próprios versos de Encólpio dedicados a Circe, uma vez que ele a compara a Dânae. Ora, segundo a tradição mítica, Dânae concebeu Perseu sendo ainda virgem: foi fecundada por Júpiter metamorfoseado em chuva de ouro.⁶⁰ Dessa forma, a não ocorrência de relação sexual no mito antecipa sua não consumação também no *Satyricon*, mas devido à impotência de Encólpio.

flammífero membra calore fluent (trad. S. Bianchet, p. 245).

⁵³ Cf. Connors, 1998, p. 70.

⁵⁴ Petrônio, *Satyricon*, 127, 7: *Nec sine causa Polyænon Circe amat: semper inter hæc nomina magna fax surgit*.

⁵⁵ É bem marcante o fato de a descrição de Circe iniciar-se exatamente pela menção de seus cabelos (*Satyricon*, 126, 15). A valorização dos cabelos da amada é tema bastante presente na poesia lírico-elegíaca. A elegia I, 14 dos *Amores* de Ovídio, por exemplo, consiste em uma repreensão da amada por ter queimado os seus cabelos ao tentar frisá-los. No *Satyricon* (109, 9), inclusive, essa temática foi anteriormente empregada (ainda que de modo paródico e ridículo) na elegia de Eumolpo, em que se lamenta a “morte” dos cabelos de Gitão e de Encólpio.

⁵⁶ Petrônio, *Satyricon*, 126, 18.

⁵⁷ Cf. Connors, 1998, p. 70.

⁵⁸ Horácio, *Carmina*, I, 19, 5-6: “Queima-me o brilho da reluzente/ Glícera, mais claro que o mármore de Paros” (trad. nossa).

⁵⁹ Cf. Connors, 1998, p. 71.

⁶⁰ Ovídio, *Metamorfoses*, 4, 611; Higino, 63, 1.

Assim, a princípio, a impotência de Encólpio/ Polieno parece constituir, no contexto da obra, uma inversão paródica por meio do rebaixamento de seus modelos, tanto épico quanto elegíaco. Diferentemente de Odisseu, que, advertido por Hermes, soube se proteger dos encantamentos de Circe graças à droga que o deus lhe oferecera e, dessa forma, pôde-se unir a Circe sem perder sua virilidade,⁶¹ Polieno/ Encólpio falha na execução dos atos sexuais e é acometido pela impotência.⁶² Diferentemente do amante elegíaco, que sofre a recusa da *dura puella* e, por isso, não efetua os atos amorosos, Encólpio não concretiza seus desejos pela falha de seu próprio “equipamento”: “Não fui eu que falhei, mas meu equipamento”.⁶³

Todavia, é interessante observar que o que, a princípio, poderia parecer uma inversão paródica do gênero elegíaco efetuada pela narrativa de ficção em prosa do *Satyricon*, na verdade, já havia sido parodiado pela própria elegia ovidiana. Evidência disso é o poema III, 7 dos *Amores*, que aborda exatamente a impotência do amante elegíaco em meio à noite de amores com sua *puella*, elegia que pode ter sido um dos modelos principais do episódio da impotência de Encólpio.⁶⁴

A elegia inicia-se com a expressão de desdém do eu-poético em relação à amada, como se diminuir as qualidades da moça pudesse

⁶¹ Cf. Connors, 1998, p. 42.

⁶² Insucessos desse tipo tornam Encólpio, segundo Fedeli, um “Odisseu imperfeito”: *Sendo, porém, um herói degradado, o protagonista do romance petroniano será, sim, em seu agir condicionado pelo modelo, mas terminará por inverter os êxitos dos episódios paralelos* (Fedeli, 2010, p. 375).

⁶³ Petrônio, *Satyricon*, 130, 4: *Non me sed instrumenta peccasse* (trad. S. Bianchet, p. 253).

⁶⁴ Baeza Angulo (1989) efetua um levantamento de possíveis hipo e hipertextos da elegia III, 7 de Ovídio (ainda que se aproxime da busca de “fontes” no sentido da *Quellenforschung*, o artigo tem a vantagem de ser bem documentado). Assim, observa-se que o tema da impotência está presente em alguns autores de epigramas gregos, como Filodemo (*A. P.* 11, 30), Automedonte (*A. P.* 5, 129) e Escitino (*A. P.* 12, 232), e também em Catulo (67, 20-2) e Tibulo (I, 5, 39-42). O estudioso destaca, porém, que na elegia ovidiana o assunto é tratado mais abertamente do que nos dois poetas latinos que o antecedem. Em relação aos epigramas gregos citados, é interessante notar que, assim como na elegia ovidiana, é mencionada a “morte do membro viril” e a “velhice antecipada do jovem amante”; que poderiam, portanto, ser considerados, na perspectiva de Achcar (1994), *tópoi* de um gênero “impotência do amante”. Por sua vez, no caso do *Satyricon*, ainda que se façam presentes esses *tópoi* helenísticos que foram apropriados pela elegia latina, notam-se outras semelhanças temáticas e lexicais em relação à elegia III, 7, o que permitiria pensar em um procedimento de alusão.

minimizar ou justificar a impotência do amante elegíaco: “Ao menos não é bela, ao menos não é moça bem cuidada, ao menos, julgo, não foi muito rogada por meus desejos!”⁶⁵ No *Satyricon*, de forma semelhante, logo após a impotência de Encólpio, Circe lança uma série de perguntas – primeiro ao amante,⁶⁶ depois à escrava –⁶⁷ a respeito de sua aparência, como que para se defender de uma possível reação desdenhosa por parte de Encólpio, como ocorrera na elegia.

O narrador, por sua vez, coberto de vergonha (*perfusus rubore*), justifica a impotência por ter sido atingido por um feitiço: “Por favor, minha rainha, não difame meus infortúnios. Eu fui contaminado por um feitiço”.⁶⁸ Igualmente, na elegia ovidiana, a possível causa da desgraça do eu-poético é a magia:

Acaso meu corpo se enfraquece, amaldiçoado por feitiços da
Tessália? Acaso ervas e encantamentos afetam o infeliz,
ou uma bruxa gravou meu nome em cera vermelha
e fincou fina agulha no meio do meu fígado?
Por encantamento afetada, Ceres desfaz-se em erva estéril,
por encantamento afetadas, secam as fontes de água,
caem dos carvalhos as glandes, e das vinhas a uva
encantada, e, sem mover, caem os frutos.
O que impede que também minha vara se entorpeça pela magia?
Talvez por isso meu corpo tornou-se impotente.⁶⁹

⁶⁵ Ovídio, *Amores*, III, 7, 1-2: *At non formosa est, at non bene culta puella,/ at, puto, non uotis saepe petita meis!* (trad. nossa)

⁶⁶ Petrônio, *Satyricon*, 128, 1: “*Quid est*” inquit; “*numquid te osculum meum offendit? Numquid spiritus ieiunio marcet? Numquid alarum negligens sudor?*” – “Qual o problema?”, ela disse, “por acaso meu beijo ofendeu você? Por acaso meu hálito está ressecado por causa do jejum? Por acaso seria o suor de minhas axilas que está com mau cheiro?” (trad. S. Bianchet, p. 247)

⁶⁷ Petrônio, *Satyricon*, 128, 3: “*Dic, Chrysis, sed uerum: numquid indecens sum? Numquid incompta? Numquid ab aliquo naturali uitio formam meam excaeco? Noli decipere dominam tuam. Nescio quid peccauimus*”. – “Diga-me, Crísida, mas diga a verdade: por acaso eu sou feia? Por acaso estou despenteada? Por acaso tenho a minha beleza ofuscada por algum defeito de nascença? Não engane sua dona. Não sei que erro cometemos” (trad. S. Bianchet, p. 249).

⁶⁸ Petrônio, *Satyricon*, 128, 2: “*Quaeso*”, inquam, “*regina, noli suggillare miserias. Veneficio contactus sum*” (trad. S. Bianchet, p. 247).

⁶⁹ Ovídio, *Amores*, III, 7, 27-36: *Num mea Thessalico languent deuota ueneno/ corpora? num misero carmen et herba nocent,/ sagaue poenicea defixit nomina cera/ et medium tenuis in incur egit acus?/ Carmine laesa Ceres sterilem uanescit in herbam;/ deficiunt laesi carmine*

O termo usado para designar o membro viril do amante elegíaco é *neruos*, que traduzimos como “vara”, para manter o uso metafórico e, além disso, prolongar as imagens vegetais e agrícolas presentes nos versos anteriores. Ora, precisamente o mesmo vocábulo é empregado no *Satyricon* para se referir ao membro viril de Encólpio, que falha em suas funções: Circe insere seu amante na categoria dos “homens sem nervos” (*sine neruis homines*, *Sat.*, 129, 5), mas crê que Encólpio receberá seus nervos de volta (*recipies, inquam, neruos tuos*, *Sat.* 129, 8). A velha Proselenos consegue reerguer os nervos de Encólpio e fazê-los encherem sua mão (*nerui paruerunt imperio manusque aniculae ingenti motu repleuerunt*, *Sat.* 131, 6),⁷⁰ mas, persistindo a impotência, pergunta-lhe “que feiticeiras comeram seus nervos?” (*Quae striges comederunt nervos tuos?*, *Sat.* 134, 1). A impotência, além disso, é igualada à perda de virilidade e associada à morte do membro viril ou à antecipação da velhice do jovem amante elegíaco, que não se mostra nem *iuenis*, nem *uir*, nem *uiuus*:

Que velhice alcançarei, se é que alcançarei,
quando a própria juventude falta às suas funções?
Ai! envergonho-me dos anos! Para que ser jovem e homem?
A amada não me sente nem jovem nem homem!
[...]
Ela pôde mover os pesados carvalhos, o duro diamante
e as surdas rochas com suas meiguices.
Decerto era digna de mover os vivos e os viris:
mas, então, nem eu vivia nem era homem como antes.⁷¹

fontis aquae, / ilicibus glandes cantataque uitibus uva / decidit, et nullo poma mouente fluunt. / Quid uetat et neruos magicas torpere per artes? / Forsitan inpatiens sit latus inde meum (trad. nossa).

⁷⁰ Assim como a velha tentara estimular o membro viril de Encólpio com o movimento das mãos (*admotis manibus*, *Sat.* 131, 5), também a amada do eu-poético elegíaco o fizera, mas sem sucesso: *Hanc etiam non est mea dedignata puella / molliter admota sollicitare manu* (*Amores*, III, 7, 73-74). – “A ela, minha amada não desdenhou até incitar/brandamente com o movimento da mão” (trad. nossa). Destaque-se o fato de que a expressão usada na elegia é a mesma, *admota manu*.

⁷¹ Ovídio, *Amores*, III, 7, 17-20 e 57-60: *Quae mihi uentura est, siquidem uentura, senectus, / cum desit numeris ipsa iuuenta suis? / A! pudet annorum! quo me iuuenemque uirumque? / Nec iuuenem nec me sensit amata uirum! e Illa graues potuit quercus adamantaque durum / surdaque blanditiis saxa mouere suis. / Digna mouere fuit certe uiuosque uirosque: / sed neque tum uixi nec uir, ut ante, fui* (trad. nossa).

De maneira similar, Encólpio não se entende por homem (*uirum*) e considera os funerais (*funerata est*) de seu membro: “Acredite em mim, parceiro, acho que não sou homem, não me sinto homem. Aquele famoso membro de meu corpo, com o qual outrora eu era um Aquiles, está pronto para receber as últimas homenagens”.⁷²

Diante da persistência da impotência, Encólpio, enfurecido, compõe um poema metricamente inverso à épica (visto que em versos sotádicos, de ritmo anapéstico),⁷³ mas que evoca a poesia épica por meio do vocabulário (*ter, bipennem, ferrum, mortífero*, por exemplo). O caráter paródico em relação à poesia sublime, que é aludida e rebaixada, evidencia-se ainda pelo fato de tais versos descreverem metaforicamente o estado do membro viril da personagem: ele estava “subitamente mais mole do que talo de tirso” e foi considerado um “inverno mais frio do que o gelado medo”.⁷⁴ É interessante notar que as imagens usadas aproximam-se daquelas presentes na descrição do membro viril inativo do amante elegíaco ovidiano. Assim, além de um intertexto épico, é possível identificar um intertexto elegíaco:

Porém, meu membro, como se tocado por cicuta gélida,
inativo frustrou meu propósito;
tronco inerte, fiquei deitado, um fantasma e peso inútil,
e não era exato se eu era corpo ou sombra.

[...]

Porém, meu membro jazia como se morto prematuramente,
vergonhosamente mais murcho que a rosa da véspera.⁷⁵

A ideia de frieza também se manifesta em “cicuta gélida” (*gelida cicuta*) e, em ambos os casos, o frio expressa a insensibilidade e a inércia do membro viril da personagem. Semelhança mais marcante é o uso do mesmo adjetivo no comparativo, tendo como complemento uma metáfora vegetal: *languidior coliculi thyrsos* e *languidiora rosa hesterna*.⁷⁶ Dessa forma, transferem-

⁷² Petrônio, *Satyricon*, 129, 1: “*Crede mihi, frater, non intellego me uirum esse, non sentio. Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram*” (trad. S. Bianchet, p. 249).

⁷³ Cf. Bianchet, 2012, p. 116-117.

⁷⁴ Petrônio, *Satyricon*, 132, 8: *Languidior coliculi repente thyrsos et metu frigidior rigente bruma* (trad. S. Bianchet, p. 257).

⁷⁵ Ovídio, *Amores*, III, 7, 13-6 e 65-6: *Tacta tamen ueluti gelida mea membra cicuta/ segnia propositum destituere meum;/ truncus iners iacui, species et inutile pondus,/ et non exactum, corpus an umbra forem.* e *Nostra tamen iacuere uelut praemortua membra/ turpiter hesterna languidiora rosa* (trad. nossa).

⁷⁶ Em *Catulo*, 67, v. 21, ao se referir a um marido que não tocou sua esposa,

se ao membro viril as qualidades de mole e murcho, características das plantas. No trecho ovidiano, destaca-se também o vocabulário do campo semântico da morte, como *corpus/ umbra, iacuer, praemortua*.

Outro elemento que aproxima a impotência do amante elegíaco ovidiano à de Encólpio consiste no discurso que ambos dirigem ao membro viril:

O que você me diz, vergonha de todos os homens e deuses? Nem sequer pronunciar o seu nome como parte das coisas sérias é justo. Eu fiz por merecer que você me arrastasse para os infernos, a mim que estava no céu? Eu fiz por merecer que você retirasse de mim os prósperos anos de total vigor e impusesse o cansaço da terceira idade? Por favor, dê-me novamente uma rápida amostra do seu vigor.⁷⁷

“Por que não jazes aí desonrada, pior parte de mim?
Assim fui capturado antes por tuas promessas.
Enganas teu senhor; por tua causa, pego desarmado,
sofri tristes perdas com grande vergonha”.⁷⁸

Em ambos os casos, observa-se que o narrador/ eu-poético repreende seu membro viril, causa de engano, falsas expectativas e, principalmente, vergonha (*pudor*) devido à impotência. Esse tom de censura gera humor, visto que se empreende uma séria reprimenda contra uma parte do corpo que não é associada à austeridade. É interessante notar que, no *Satyricon*, o narrador ainda justifica o fato de ter dirigido palavras ao seu membro viril. Isso se dá ao serem evocados exemplos – tanto da literatura elevada, quanto da própria vida – nos quais foi permitido dirigir-se a alguma parte do

observa-se o emprego do mesmo adjetivo no comparativo e o uso de uma metáfora vegetal para o membro viril: *Languidior tenera cui pendens sicula beta* – “A quem a pendente ‘adaga’ era mais mole que tenra acelga”. O interessante na elegia ovidiana e no *Satyricon* é que o termo se refere ao membro do próprio eu-poético, e não de outrem.

⁷⁷ Petrônio, *Satyricon*, 132, 9-10: *Quid dicis, inquam, omnium hominum deorumque pudor? Nam ne nominare quidem te inter res serias fas est. Hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres? ut traduceres annos primo florentes uigore, senectaeque ultimae mihi lassitudinem imponeres? Rogo te, mihi apodixin defunctoriam redde* (trad. S. Bianchet, p. 257 e 259).

⁷⁸ Ovídio, *Amores*, III, 7, 69-72: *Quin istic pudibunda iaces, pars pessima nostri? Sic sum pollicitis captus et ante tuis;/ tu dominum fallis, per te deprehensus inermis/ tristia cum magno damna pudore tuli* (trad. nossa).

corpo.⁷⁹ Assim, a apresentação de exemplos da literatura elevada possibilita a interpretação do discurso de Encólpio como uma inversão paródica dos gêneros épico e trágico.

Finalmente, nota-se no episódio o emprego de um vocabulário tipicamente bélico para se referir à situação: o amante elegíaco foi capturado por promessas (*pollicitis captus*) e pego desarmado (*deprensus inermis*). Similarmente, no *Satyricon*, Encólpio afirma que, “soldado preparado para a batalha, não tive armas para combater”.⁸⁰ Ora, os símiles bélicos frequentemente usados no gênero elegíaco para designar os atos amorosos⁸¹ adquirem, nesses exemplos, caráter irônico.

II. Considerações finais

Com base nas análises aqui realizadas, pretendeu-se demonstrar que os episódios da separação de Encólpio e Gitão e dos amores de Circe e Encólpio/ Polieno se constituem a partir de *tópoi* e modelos da poesia lírico-elegíaca, ainda que *tópoi* e intertextos épicos também se façam presentes. Ao compor versos no metro do dístico elegíaco, Encólpio assume uma *persona* elegíaca, seja a do amante apaixonado, seja a de um exilado. É interessante notar que essa *persona* não se limita aos trechos em verso e extrapola para a narrativa em prosa, de modo que o narrador-

⁷⁹ Petrônio, *Satyricon*, 132, 13-14: *Aut quid est quod in corpore humano uentri male dicere solemus aut gulae capitique etiam, cum saepius dolet? Quid? Non et Vlixes cum corde litigat suo, et quidam tragici oculos suos tanquam audientes castigant? Podagrici pedibus suis male dicunt, chiragrici manibus, lippi oculis, et qui offenderunt saepe digitos, quicquid doloris habent, in pedes deferunt.* – “Ou melhor, por que é que, em relação ao corpo humano, nós costumamos reclamar da barriga, ou da boca, ou até mesmo da cabeça, quando elas muito frequentemente nos causam dor? Por quê? Não disputa Ulisses com seu coração, e alguns trágicos não repreendem seus olhos, como se eles os ouvissem? Os que têm gota nos pés reclamam dos pés, os que têm nas mãos reclamam das mãos, os remelentos reclamam dos olhos e os que já esbarraram seus dedos muitas vezes acusam seus pés de qualquer dor que sentem” (trad. S. Bianchet, p. 259).

⁸⁰ Petrônio, *Satyricon*, 130, 4: *Paratus miles arma non habui* (trad. S. Bianchet, p. 253).

⁸¹ Fedeli (1991, p. 110) comenta sobre o poeta elegíaco que “A sua é uma *militia Amoris* e os seus acampamentos são aqueles de Vênus: toda uma série de vocábulos da linguagem militar penetra na linguagem erótica e perpassa as várias fases do amor” [*La sua è una “militia Amoris” e i suoi accampamenti sono quelli di Venere: tutta una serie di vocaboli del linguaggio militare penetra nel linguaggio erotico e scandisce le varie fasi dell’amore* (trad. nossa).].

personagem passa a viver e enxergar o mundo segundo um referencial literário.

Esse procedimento tem duas implicações na obra. Primeiramente, a riqueza genérica presente no *Satyricon* ressalta o aspecto plasmático das narrativas de ficção em prosa, que parece se definir como gênero justamente ao realizar transgressões genéricas. Ao mesmo tempo, ao explorar diversos *tópoi* da tradição literária, empreende-se uma reflexão sobre a literatura e a própria estrutura do romance, destacando seu caráter metaliterário. Em segundo lugar, no contexto do *Satyricon*, os *tópoi* e modelos da tradição literária são ressignificados, na maior parte das vezes, de modo paródico ou irônico. Assim, a atribuição de *personae* de diferentes gêneros literários a Encópio e, sobretudo, sua inversão/ subversão ao longo da narrativa evidenciam a ingenuidade do narrador-personagem, que, mais que um narrador “mitomaníaco”, é “literomaníaco”, pois se comporta segundo padrões e *tópoi* dos mais variados gêneros literários.

Referências

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ASSUNÇÃO, T. R. Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na “Odisseia”. *Nuntius antiquus*, Belo Horizonte, vol. 7, n. 2, p. 153-176, 2011.
- BAEZA ANGULO, E. F. Ovidio, “Amores” III, 7. *Faventia*, Barcelona, vol. 11, n. 1, p. 25-58, 1989.
- BIANCHET, S. M. G. B. Irregularidades métricas e rebaixamento do poético no “Satyricon”, de Petrônio. *Aletria*, Belo Horizonte, vol. 22, n. 1, p. 111-118, 2012.
- BIANCHET, S. M. G. B. Introdução. In: PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004, p. 7-11.
- BRANDÃO, J. L. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- CATULLE. *Poésies*. Texte établi et trad. par G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1949.
- CONNORS, C. *Petronius the poet: verse and literary tradition in the “Satyricon”*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CONTE, G. B. *The hidden author: an interpretation of Petronius's “Satyricon”*. Trans. Elaine Fantham. Berkeley: University of California Press, 1996.
- FEDELI, P. O romance. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. *O espaço literário da Roma antiga: a produção do texto*. Trad. D. Carrara e F. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 361-392.
- FEDELI, P. Bucolica, lirica, elegia. In: CITRONI, M. *et alii* (org.). *La poesia latina: forme, autori, problemi*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991.

- GIANGRANDE, G. Topoi ellenistici nell' "Ars Amatoria". In: GALLO, I.; NICASTRI, L. (org.). *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, p. 61-98.
- HYGIN. *Fables*. Texte établi et trad. par J.-Y. Boriand. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. Trad. e org. Júlia B. C. Avellar, Sandra Bianchet, Bruno F. S. Maciel e Darla G. Monteiro. Horizonte: FAL/UFMG/Viva Voz, 2013. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/index.asp?path=no1vol1julho2004.asp&title=Downloads>.> Acesso em 29 de julho de 2014.
- HORACE. *Odes et épodes*. Texte établi et trad. par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- KONSTAN, D. *Sexual symmetry: love in the ancient novel and related genres*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- LEÃO, D. F. O "Satyricon" de Petrónio: malhas de acaso e descaso. In: PEREIRA, V. S.; CURADO, A. L. (org.). *A Antiguidade Clássica e nós: herança e identidade cultural*. Braga: Universidade do Minho, 2006, p. 227-241.
- ONELLEY, G. B. *A ideologia aristocrática nos "Theognidea"*. Niterói: Editora da UFF, 2009.
- OVIDE. *L'art d'aimer*. Texte établi et trad. par H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1951.
- OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et trad. par H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1952.
- OVIDE. *Les Héroides*. Trad. par Émile Ripert. Paris: Garnier Frères, 1932.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi et trad. par G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1957.
- OVIDE. *Tristes*. Texte établi et trad. par J. André. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- PÉTRONE. *Le Satiricon*. Texte établi et trad. par A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização e trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte/ São Paulo: Autêntica, 2014.
- SEGAL, C. Circean temptations: Homer, Vergil, Ovid. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Baltimore, vol. 99, p. 419-442, 1968.
- TREVIZAM, M. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da "Ars Amatoria" de Ovidio*. Dissertação de mestrado inédita. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, 2003.

EURÍPIDES: *SUPLICANTES* (838-954)

Evandro Luis Salvador*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

ABSTRACT: This text presents a free verse translation of the funeral rites (838-954) in Euripides' *The Suppliant Women*. It is followed by a panoramic introduction highlighting the social function of the funeral for the war-dead. In this tragedy, Theseus fulfills the role of a commander and buries the majority of the Argive dead at Eleutherai, and it is Adrastus, along with Theseus, who conducts the funeral rites for the other five Argive heroes at Eleusis.

KEYWORDS: Tragedy; *The Suppliant Women*; Euripides; Funeral Rites; Adrastus.

O quarto episódio da tragédia euripídiana *As Suplicantes* contém o que se convencionou denominar de ritos fúnebres ou discursos de epitáfios. As mães dos guerreiros argivos mortos na expedição contra Tebas, acompanhadas de Adrasto, líder daquela expedição militar, recorrem a Atenas com o intuito de recuperar os cadáveres retidos nas cercanias de Tebas, pois Creonte, após a morte de Eteócles, proibira o resgate dos restos mortais, naquilo que se constituía uma afronta à lei pan-helênica referente ao sepultamento. Depois de um longo processo, Teseu aceita a tarefa, declara guerra a Tebas, resgata os corpos e os conduz a Elêusis, onde todos (as mães, Adrasto e os filhos dos heróis mortos) estavam à espera do retorno do rei de Atenas. O início do quarto episódio começa com o mote criado por Teseu: quem são e de onde vieram os heróis argivos que lutaram na expedição d'*Os Sete contra Tebas*? Cabe a Adrasto, então,

* evandrosalva@gmail.com

tecer os discursos fúnebres. No entanto, vale lembrar que somente cinco cadáveres estão expostos na orquestra e é a eles que Adrasto dirige seu elogio: Capaneu, Etéoclo, Hipomedonte, Partenopeu e Tideu. Os outros dois, Anfiarau e Polinices, não estão presentes: o primeiro foi sorvido durante a batalha, junto com sua quadriga, para os confins da terra, e o segundo, hipoteticamente, está enterrado em Tebas. A esses dois Teseu destina poucas, mas elogiosas palavras.

Há dois ecos fortíssimos nessa passagem. O primeiro é relativamente contemporâneo a Eurípides e tem um aspecto formal: a oração fúnebre de Péricles, pronunciada para homenagear os combatentes mortos no primeiro ano da Guerra do Peloponeso. O segundo é mais antigo, mas nem por isso menos intenso, e tem um aspecto intertextual: a cena central da tragédia *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo, que conquistou o primeiro lugar nas Dionísias de 467 a.C.

Quanto à forma dos discursos de epitáfios, eles fazem parte de um ritual que encerra alguns aspectos, pois através deles somos conduzidos into another world, a private and personal one¹ devido aos assuntos comezinhos que cercam os elogios de cada herói. Portanto, estão circunscritos à esfera doméstica e particular.² Contudo, têm projeção coletiva porque são um evento público formal.³ De acordo com Whitehorne,⁴ as orações fúnebres eram pronunciadas por oradores em funerais públicos, o que se aplica neste caso, na medida em que há dois exércitos (argivo e ateniense) presentes, os elogios são feitos por dois reis (Adrasto e Teseu) e o coro dos epígonos faz a projeção da vingança como um fecho de temática militar. Michelini⁵

¹ Cf. Michelini, 1994, p. 242.

² Na esfera doméstica, o procedimento dos rituais fúnebres estava circunscrito à esfera feminina. O *thrênos* das mulheres exercia especificamente esse papel. Para esse assunto, cf. Fishman (2008, p. 267-295), Toher (2001, p. 332-343) e Segal (1993).

³ Toher (2001, p. 333) afirma que a cerimônia fúnebre, como evento público, “remained a unique Athenian practice until the mid-fourth century B.C.” e, citando Pritchett (1985), sustenta “that burial of the dead on the battlefield was the universal practice of Greek hoplites before the institution of the Athenian public funeral in the early fifth century B.C.”. Danes (2011, p. 18) sustenta que as orações fúnebres contribuíam para a autoimagem de Atenas: “That this ideal was dear to the Athenians is obvious in both the public speeches of the fifth and fourth centuries and funeral speeches. We can mention Lysias, Isocrates, Demosthenes, Hypereides and Thucydides, among others”.

⁴ Cf. Whitehorne, 1996, p. 67-68.

⁵ Cf. Michelini, 1994, p. 242.

vai na mesma direção quando afirma que “it is appropriate that *Suppliants*, a remarkably public play, should include a funeral speech, another public and formal event”. Essa é uma lacuna preenchida, conforme Segal,⁶ pois “tragedy has a dialectical structure lacking in civic ritual or in such monologic forms of civic discourse as the epitaphios, or funeral speech”. Como forma de discurso e representação cívicas, a tragédia corrige sua rota ao acomodar “the explicit statements of civic ideals (and ideologies) in epideitic oratory or funeral eulogy”,⁷ fazendo com que *As Suplicantes* operem num plano ideológico altamente abrangente, refletindo os mais variados aspectos e temas da convivência pública e privada.

Adrasto, que vinha paulatinamente sofrendo uma corrosão de sua imagem enquanto hábil orador e havia se apresentado como uma figura desprezível por conta dos efeitos nefastos que sua guerra produziu, agora recobra o esplendor de sua verve retórica, porque a seu cargo ficam os elogios aos mortos, ou seja, ele torna-se o orador oficial de um ritual familiar e coletivo. Ao oferecer a palavra a Adrasto, Teseu confere a ele o direito de falar “about the values of the community and about the meaning and values of human life in general”.⁸

O conteúdo dos discursos de epítáfios segue essa diretriz. O que chama a atenção neles, em primeiro lugar, é que há uma clara alusão à cena central da tragédia *Os Sete contra Tebas* de Ésquilo, situação que parece não sair da mira de Eurípides, mesmo após quase meio século de sua dramatização. Nessa cena de Ésquilo, um mensageiro nomeia os seis primeiros argivos que atacam as seis primeiras portas da cidade, bem como caracteriza o modo como eles se apresentam no clangor do pré-ataque. Todos eles, sem exceção, são descritos como arrogantes, violentos e prepotentes. Em segundo lugar, destaque-se que a cena em Eurípides começa com a recusa de Teseu em aceitar narrativas de cunho heroico, nas quais os feitos e a *performance* dos heróis são postos em relevo. Teseu pede a Adrasto que relate a origem dos heróis mortos, pois a audácia que eles demonstraram na expedição contra Tebas é digna de nota, mas, ao mesmo tempo, ressalva que ele deve evitar a narrativa enfadonha dos duelos singulares. Em terceiro lugar, verifica-se que os discursos fúnebres são a tentativa de desfazer a imagem de jovens temerários e audaciosos construída no primeiro episódio, desvinculando completamente a ideia de que eles, impetuosos na guerra, procediam insolentemente na vida cotidiana, como

⁶ Cf. Segal, 1993, p. 5.

⁷ Cf. Segal, 1993, p. 5.

⁸ Cf. Segal, 1993, p. 5.

se a *hýbris* se espalhasse por todos os setores de suas vidas. Neste ponto, há uma crítica de Adrasto a Teseu, pois “the virtue displayed by Kapaneus in his wealth and by Eteoklos in his poverty belie the greed that Theseus saw as the force behind disturbed internal class relations and belligerent external activities”.⁹

Há quem leia os ritos fúnebres como uma refinada ironia ou sátira de Eurípides. Storey¹⁰ recupera o tom geral dos que leem a passagem sarcasticamente ao dizer o seguinte: “These young men whose desire and clamour for war has ruined themselves, their families, and their citizens are ironically presented as champions of the very institutions that they have ruined”. O estilo de vida dos chefes argivos é marcado por virtudes nos mais amplos setores, conquanto eles tenham trazido sofrimentos para mulheres, crianças e cidades envolvidas na guerra. Esse contraste permite uma leitura irônica. Contudo, devo oferecer um contraponto, pois entendo que o propósito de mostrar a questão sob outro ângulo é justamente realçar a proeminência da εὐψυχία sobre a εὐβουλία para avaliar a ruína dos jovens. O que teria contribuído para operar a transformação de jovens exemplares em guerreiros destemperados?

Parece que o propósito de se mostrar a vida de virtude antes da guerra é que a irreflexão e a sanha pela glória podem conduzir à desgraça e acabar com uma vida esmerada e exemplar. E isso, a vida, como Adrasto disse nos versos 953-954, não se recupera jamais. Há muito em jogo quando se vai para a guerra e, considerando que a tragédia foi representada no período de uma guerra de grandes proporções, essa cena é uma clara advertência ao ímpeto juvenil.

Essa nossa interpretação é amparada pelo que diz Teseu nos versos 843, quando o rei de Atenas identifica os ouvintes da narrativa de Adrasto: νέοισιν ἀστῶν τῶνδ', ou seja, os jovens destas cidades. Conforme Storey¹¹ “‘citizens’ (*astói*) is an odd term to use of Argives in a foreign land” e, tendo em vista o uso do plural pelo singular, resta-nos que a cidade referida por Teseu é Atenas. Indo além, trata-se dos jovens órfãos da guerra que a cidade homenageava por ocasião das Dionísias. É, portanto, uma ocorrência metateatral e, nesse sentido, a narrativa tem função paidéutica. Numa tragédia que tem insistido na diplomacia como instância possível, em que o *lógos* é usado em abundância, em que acompanhamos a negociação verbal entre Teseu e o arauto tebano para evitar uma guerra, fica claro

⁹ Cf. Micheline, 1994, p. 244.

¹⁰ Cf. Storey, 2008, p. 67-70.

¹¹ Cf. Storey, 2008, p. 64.

que a ponte entre a vida abundante em virtudes morais e cívicas dos heróis argivos e a audácia e fúria com que eles se dedicaram à expedição é a supressão completa da instância representada pelo *lógos*. Mesmo que Teseu seja um contraexemplo por ter recorrido à força para solucionar o problema do resgate dos corpos, é inegável que o instrumento bélico foi usado como o último recurso, quando todas as instâncias de diálogo foram esgotadas. Diante da intransigência do tirano de Tebas, que estava presente no momento premente da guerra pelo resgate dos corpos e nada fez para afastá-la de sua cidade, o uso do recurso militar se fez necessário. Por isso, discordo da ideia segundo a qual Eurípides estaria trabalhando com ironia.

Pelo alto relevo e distinção que os rituais fúnebres representam podemos, enfim, entender o motivo pelo qual o pedido do coro e de Adrasto já no prólogo não se restringiu apenas ao ato do resgate dos cadáveres. As exéquias são uma forma de desfazer a atmosfera de desgraça e desonra que pairava sobre eles no episódio do malogro da guerra e da suspensão do enterro ao mesmo tempo em que funcionam como um catalisador das emoções dos parentes. Conforme Toher:

[...] in general funeral ritual serves a social function that enables traumatized survivors to recover from their grief and disorientation and resume normal social roles. Funeral ritual resolves death's trauma by allowing the expression and alleviation of grief through mourning [...] ¹²

Nada mais adequado do que pedir a Atenas a consecução do ritual público, pois esse evento é típico da cidade ática. Mas, conforme Segal, ¹³ os sentimentos que seriam reprimidos numa austera cerimônia oficial, como a oração fúnebre de Péricles, podem aparecer mais relaxados na tragédia grega, liberando as sentimentalidades das amarras do decoro público.

A tradução que se segue é em verso livre. Usamos o texto grego da edição de James Diggle (1981). Consultamos outras edições com particular interesse nos comentários, tais como a italiana de Ammendola (1922) e a inglesa editada por Paley (2010); consultamos as traduções de Coleridge (1938), Grégoire (1976) e Ferreira (2012). Algumas indicações cênicas, extraídas do contexto, acompanham a tradução para facilitar a compreensão do gestual dos personagens.

Teseu (*Dirigindo-se ao corifeu*)

Pretendia fazer-te perguntas † enquanto te esgotavas

¹² Cf. Toher, 2001, p. 336.

¹³ Cf. Segal, 1993, p. 20.

em lamentos para o exército, mas desisti †; depondo, aqui,
os mortos, permitas lamúrias; mas agora, Adrasto, 840
indago: (*A Adrasto*) de que linhagem procedem estes distintos
e corajosos varões? Dize, enquanto mais sensato,
para os jovens desta cidade: pois és experiente.
Pois eu vi que a ousadia deles é mais poderosa do que usar de palavras,
com a qual esperavam saquear Tebas. 845
Só não perguntarei uma coisa para não ser motivo de riso:
com quem cada um deles se encontrou na refrega
ou de qual inimigo cada um recebeu o golpe da lança.¹⁴
Essas informações são inúteis para os ouvintes
e para o falante; aquele que passou pela batalha, 850
após ter visto uma nuvem de dardos diante dos olhos,
claramente tenta reportar quem foi valente.
Não seria capaz de investigar tais detalhes,
muito menos de acreditar nos que ousam reportá-los.
Pois apenas alguém que está diante de seu inimigo 855
pode ser capaz de observar suas próprias demandas.

Adrasto

Então agora ouve: pois a mim me agrada
a oportunidade de louvar os companheiros;
dos quais ao menos eu quero falar verdadeira e justamente. 860
Vês o impetuoso, fulminado pelo projétil?
É Capaneu, para quem a vida era intensa,
mas sem se jactar de sua prosperidade.
Não se pensava maior do que um indigente,
evitava aquele que se gabava de seus banquetes
e depreciava a frugalidade: ele dizia que entupir 865
o ventre não é benéfico, mas sim ter o necessário.
Era um amigo leal aos amigos, estivessem eles
presentes ou não: não contava muitos deles.
Seu caráter era verdadeiro, de fino trato nas palavras,
não dirigindo violência nem aos escravos 870

¹⁴ É uma clara alusão à tragédia *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo, especificamente ao diálogo central em que Etéocles contrapõe cada guerreiro tebano àquele guerreiro argivo mencionado pelo mensageiro. Na tragédia *As Fenícias*, de Eurípidés, aparece esse mesmo procedimento de se furtrar a detalhar nomes de guerreiros nos versos 751-2, para os quais proponho a tradução a seguir: ἄνομα δ' ἐκάστου διατριβῆ πολλῇ λέγειν, ἐχθρῶν ὑπ' αὐτοῖς τείχεσιν καθημένων (*Não perderei tempo em dizer seus respectivos nomes / pois os inimigos estão estacionados diante das fortificações*). O procedimento não é somente enfadonho, mas risível, de acordo com Eurípidés.

e nem aos cidadãos. Refiro-me agora ao segundo,
 Etéoclo, talhado numa outra espécie de virtude.
 Embora sendo jovem e carente de posses,
 tinha enormes honras na terra argiva.
 Ainda que muitas vezes os amigos lhe oferecessem ouro, 875
 não permitia que adentrasse sua casa, pois queria evitar
 que suas maneiras fossem escravizadas pelas riquezas.
 Odiava os desvairados, não a cidade,
 pois ela não era responsável por sua má fama
 se o seu condutor era um pilantra. 880

O terceiro deles, Hipomedonte, teve tal natureza:
 já na infância empenhava seu ímpeto não aos prazeres
 das Musas, de uma vida molenga,
 mas estava no campo se comprazendo em cultivar
 a virilidade de sua natureza vigorosamente; 885
 indo para a caça, alegrando-se com os corcéis, envergando
 o arco nas mãos, queria dar à cidade um corpo eficiente.
 O outro é filho de Atalanta, a caçadora,
 o menino Partenopeu, de uma beleza extraordinária;
 era Árcade, mas quando veio à corrente do Ínaco 890
 foi educado segundo os costumes argivos.
 Enquanto era educado lá — como era necessário aos metecos —
 não foi problemático para a cidade, nem motivo de inveja
 e nem contumaz palrador, razão pela qual
 cidadão e estrangeiro seriam excessivamente opressivos. 895
 Habitado ao exército, defendia sua terra como
 se fosse de Argos, alegrava-se quando a cidade
 vencia e se entristecia quando saía derrotada.
 Embora tivesse muitos amantes e † tantas † mulheres,
 ele se preocupava em não cometer qualquer deslize. 900

Quanto a Tideu, farei um enorme elogio em breves palavras:
 [não era brilhante com as palavras, mas na batalha
 era um talentoso artífice para inventar muitas e sábias soluções.
 No intelecto, afastava-se do irmão Meleagro,
 mas adquiriu reputação idêntica na arte da lança, 905
 descobrindo a arte exata no manuseio das armas.]
 Tinha um caráter ambicioso ao extremo, e sua coragem
 era similar nos trabalhos, mas não nos discursos.
 Não te estranhes, Teseu, pelos discursos proferidos
 em relação aos homens que ousaram morrer diante das torres.
 Pois o ser bem-educado não traduz um respeito com reservas;
 qualquer homem que tenha se esmerado em atos de valor
 envergonha-se de ser considerado vil. A coragem é 910
 ensinável, já que também uma criança aprende
 a falar e a ouvir aquilo de que não tem conhecimento. 915

E aquilo que alguém assimila, isso será mantido até a velhice: sendo assim, forneci uma boa educação às crianças.

Coro

Ó, filho, infeliz
eduquei a ti¹⁵ levei no ventre
suportando o trabalho entre dores: e 920
agora Hades tem o fruto
de meu trabalho, desgraçada,
e eu não tenho quem me ampare na velhice,
esta infeliz geratriz de um filho!

Teseu

Então o nobre filho de Ecleu¹⁶ 925
os deuses, tendo tragado vivo para as entranhas
da terra, com sua quadriga, manifestamente elogiam.
Após elogiarmos o filho de Édipo, menciono Polinices,
no que não estaríamos incorrendo em inverdades.

Pois ele era meu hóspede antes de, voluntariamente, 930

partir em fuga para Argos, deixando a cidade do pai.

Mas sabes o que quero que faças em relação a eles?

Ad. Nada sei, a não ser obedecer tuas palavras.

Te. A Capaneu, abatido pelo fogo de Zeus...

Ad. Desejas que enterre como cadáver sacro, separadamente? 935

Te. Sim: e a todos os outros em uma só pira.

Ad. E onde porá a tumba dele separando-a dos outros?

Te. Construirei a tumba dele junto deste templo.

Ad. Os escravos poderiam se encarregar de tal trabalho.

Te. Estes para nós: que venha o peso dos cadáveres! 940

Ad. (*Ao coro*) Vinde, ó mães infelizes, junto dos filhos!

Te. Isso que dizes não é conveniente, Adrasto.

Ad. Como? As mães não necessitam tocar os filhos?

Te. Elas poderiam morrer quando os vissem desfigurados.

Ad. Sim, as feridas e o sangue dos corpos são uma visão amarga.

Te. Por que, então, queres adicionar dor a elas?

Adrasto

Venceste. (*Para as mães*) É necessário esperar pacientemente, 945
pois Teseu tem razão. Quando pusermos fogo neles

¹⁵ É muito comum as odes corais apresentarem assíndetos. Ao invés de repetir o mesmo objeto dos verbos ἔτρεπον e ἔφερον, optamos por colocá-lo entre eles, mantendo o assíndeto na tradução.

¹⁶ Anfiarau, o adivinho.

podereis recolher os ossos. Ó miseráveis mortais,
 por que ostentais armas e mutilais uns aos outros? 950
 Cessai e, mantendo-se distante dos distúrbios,
 guardai a paz mútua entre as cidades.
 Breve coisa é a vida: é necessário percorrê-la
 mais tranquilamente e não com aflições.

Referências

- DANES, J. The political thought of the *Suppliant Women*. *Graeco-Latina Brunensia*, Brno, vol. 16, p. 17-30, 2011.
- DIGGLE, J. *EURIPIDES: FABVLAE*. New York: Oxford University Press, 1981.
- EURIPIDES. *Supplices*. Edited by F. Paley. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (vol. 1).
- EURIPIDES. *The Suppliants*. Trad. E. P. Coleridge. Adelaide: The University of Adelaide Library, 2014.
- EURIPIDE. *Le Supplici*. Commentate da Giuseppe Ammendola. Palermo: Remo Sandron, 1922.
- FERREIRA, J. R. *Eurípides: as Suplicantes*. Porto Alegre: Movimento, 2012.
- FERREIRA, J. R. Aspectos políticos nas “Suplicantes” de Eurípides. *Humanitas*, Coimbra, vol. 37-38, p. 82-121, 1986.
- FISHMAN, A. “Thrênnoi to Moirólógia”: female voices of solitude, resistance and solidarity. *Oral Tradition*, Columbia, vol. 23, p. 267-295, 2008.
- KOVACS, D. *Euripides*. Cambridge: University Press, 1998 (vol. 3).
- MICHELINI, A. N. Political themes in Euripides’ *Suppliants*. *The American journal of philology*, Baltimore, vol. 115, n° 2, p. 219-252, 1994.
- PARMENTIER, L.; GRÉGOIRE, H. *Euripide: Héraclès; Les suppliantes; Ion*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- PRITCHETT, W. K. *The Greek state at war*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1985, p. 249-251 (vol. IV).
- SEGAL, C. *Euripides and the poetics of sorrow*. Durham: Duke University Press, 1993.
- STOREY, I. C. *Euripides: Suppliant Women*. London: Duckworth, 2008.
- TOHER, M. Euripides’ “Supplices” and the social function of funeral ritual. *Hermes*, Stuttgart, vol. 129, p. 332-343, 2001.
- WARREN, R.; SCULLY, S. *Euripides: Suppliant Women*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- WHITEHORNE, J. E. G. The dead as spectacle in Euripides’ “Bacchae” and “Supplices”. *Hermes*, Stuttgart, p. 59-72, 1986.