

v. 13, n. 1, jan./jun. 2017

ISSN: 2179-7064 (impressa)

ISSN 1983-3636 (eletrônica)

# nuntius antiquus

Revista de Estudos Antigos e Medievais

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

## UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**Reitor:** Jayme Arturo Ramirez

**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, Anastasia Bakogianni, Delfim Leão, Fábio de Souza Lessa, Felipe Delfim Santos, Henrique Cairus, Jacyntho Lins Brandão, João Batista Toledo Prado, Joaquim Brasil Fontes Jr., Konstantinos P. Nikoloutsos, Lourdes Conde Feitosa, Marcelo Cândido da Silva, Marcelo Pimenta Marques, Marcos Martinho dos Santos, Marta Garcia-Morcillo, Miriam Campolina Diniz Peixoto, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Patrícia Prata, Trajano Augusto Ricca Vieira, Rosa Andújar, Teodoro Rennó Assunção, Viviane Cunha, Yara Frateschi Vieira.

**Editor:** Teodoro Rennó Assunção

**Revisão:** Tatiana Chanoca (português e grego)  
Manuela R. Barbosa (português)  
Marina P. D. Mortoza (inglês)

**Secretaria:** Stéphanie Paes Rodrigues

**Formatação:** Henrique Vieira, Úrsula Massula

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.

A partir do v. 11 será publicada em formato digital.

Periodicidade semestral.

ISSN: Impresso: 2179-7064

Online: 1983-3636

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

CDD: 880.5

Apoio Pós-Lit/FALE/UFMG

NEAM/FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha

31270-901 - Belo Horizonte-MG - Brasil

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

[www.periodicos.letras.ufmg.br/nuntius](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/nuntius)

e-mail: [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# SUMÁRIO

Nuntius Antiquus: inaugurando a Recepção Clássica na América Latina Maria de Fátima Sousa e Silva Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa . . . . .	7
<i>Nuntius Antiquus: inaugurating Classical Reception in Latin America</i> Maria de Fátima Sousa e Silva Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa . . . . .	15
<b>Dossiê</b>	
Reconstruir as faces de Orestes <i>Reconstructing Orestes: Three Faces of a Greek Character</i> Jorge Deserto . . . . .	23
Fiama Hasse Pais Brandão: escrita poética recriando os clássicos <i>Fiama Hasse Pais Brandão: A Poetic Writing That Recreates the Classics</i> Maria do Céu Fialho . . . . .	39
Sophia na Grécia, evocando Fernando Pessoa <i>Sophia in Greece: Evoking Fernando Pessoa</i> Maria António Hörster Maria de Fátima Silva . . . . .	59
A “mordida da inveja”: defesa da obra e imagens de autoria ovidiana no <i>De Mulieribus Claris</i> de Giovanni Boccaccio <i>“Envy’s bite”: the Defense of the Oeuvre and Ovidian Authorial Images in Giovanni Boccaccio’s De Mulieribus Claris</i> Talita Janine Juliani . . . . .	85
Metalinguagem em Dáfnis e Cloé, de Longo, a partir de algumas aproximações com as Bucólicas, de Virgílio <i>Metalanguage in Longus’ Daphnis and Chloe, Based on Some Common Approaches to Vergil’s Eclogues</i> Alex Mazzanti Júnior . . . . .	107

Política na sala de aula: uma proposta interdisciplinar a partir da Antiguidade <i>Politics in the Classroom: An Interdisciplinary Proposal From Antiquity</i> Priscilla Gontijo Leite Lucas Consolin Dezotti . . . . .	123
Recepção, tradução, influência e sucesso do <i>Corpus Hermeticum</i> <i>Reception, translation, influence and success of the Corpus Hermeticum</i> David Pessoa de Lira . . . . .	149
“I’m Spartacus!” Kubrick, Espártaco e Lope de Vega <i>“I’m Spartacus!” Kubrick, Spartacus, and Lope de Vega</i> Nuno Simões Rodrigues . . . . .	171
Una lectura del mito de Narciso en Luis Cernuda: Luis de Baviera escucha Lohengrin <i>Reading about the Myth of Narcissus in Luis Cernuda’s Luis de Baviera escucha Lohengrin</i> Concepción López Rodríguez . . . . .	185
Treslendo a citação (República): de Platão a Homero <i>Misreading the Quotation (Republic): From Plato to Homer</i> Rafael Guimarães Tavares Silva . . . . .	205
O Ulisses dos muitos retornos: por uma história do clássico <i>The Ulysses of The Many Returns: In Favor of a History of The Classics</i> Tiago Tresoldi . . . . .	227

## Vária

A polissemia no discurso de Cléon sobre Mitilene: entre historiografia e comédia ática <i>Polysemy in Cleon’s Discourse on Mytilene: Between Historiography and the Attic Comedy</i> Felipe Campos de Azevedo . . . . .	253
Retratos de heteras? Arquíloco de Paros, Fr. 30, 31, 33 IEG <i>Images of Hetairai? Archilochus of Paros Fr. 30, 31, 33 IEG</i> Paula da Cunha Correa . . . . .	279

## **Tradução**

Virgílio. *Copa*. Apresentação e tradução  
*Vergil's Copa: Presentation and Translation*

Gilson José Santos

João Paulo Andrade Dias . . . . . 293



## ***Nuntius Antiquus:* inaugurando a Recepção Clássica na América Latina**

Em rápida pesquisa, se recorremos à página do *Scientific Electronic Library Online* (SciELO)<sup>1</sup> Ciências Humanas, entre 52 títulos correntes, não há sequer um periódico dedicado ao tema da recepção clássica na área de Linguística, Letras e Artes. No *Portal de Periódicos Capes/MEC*,<sup>2</sup> uma busca pelo tópico “recepção clássica”, com aspas e em português, retorna quatro títulos relacionados,<sup>3</sup> dos quais apenas um é específico e está no nosso escopo. Ao redirecionar a pesquisa com a expressão em inglês, “classical reception”, o resultado passa de quatro para 425. Reduzindo o universo, focalizando apenas periódicos revisados por seus pares, temos um total de 262 títulos publicados (desses, três títulos devem ser desprezados em razão de não serem aplicáveis à nossa grande área) em periódicos diversos (os quais pareceu-nos importante indicar, no final desse editorial, como fonte de investigação para nossos leitores).<sup>4</sup>

De acordo com os dados oferecidos no *Portal de Periódicos Capes-MEC*, existem três periódicos especializados nos estudos de Recepção Clássica, a saber, *Classical Receptions Journal* (University of Oxford), cujo primeiro número disponível *on-line* data de 2009; *International Journal of the Classical Tradition* (Boston University), cujo primeiro número disponível *on-line* é 1994; *Reception: Texts, Readers, Audiences, History* (Reception Study Society / Penn State University), cujo primeiro número disponível *on-line* é de 2008.

Contudo, percebe-se, com base na busca nesses dois grandes bancos de dados, que a maioria esmagadora de textos sobre o tema é encontrada de forma bastante pulverizada em periódicos não especializados e de variadas áreas de pesquisa; percebe-se também que essa área de estudos está consolidada fora da América Latina e que do lado de cá do Atlântico a área ainda é incipiente. Acrescente-se que, no *Portal de Periódicos Capes/MEC* como no *Scielo*, não há qualquer periódico especializado na América Latina sobre os estudos da presença da literatura antecedente na produção póster local. Embora relevantes

para a construção de uma rede de fontes e cruzamentos que os Estudos de Recepção inevitavelmente pressupõem, estas publicações mantêm o mesmo carácter pulverizado e disperso de que a hermenêutica da recepção brasileira tem padecido.

Exatamente por este motivo e também pela defesa que faz da relevância de tais investigações, a revista *Nuntius Antiquus* se dedica, a partir do presente número, a publicar anualmente um dossiê voltado especialmente para a Recepção Clássica. Assim, segundo cremos, a publicação será a primeira revista da América Latina e dos países de língua portuguesa a se dedicar em exclusivo ao vastíssimo e fecundíssimo campo de pesquisa fundamentado nas raízes de nossa cultura clássica.

Parece-nos, num momento em que os Estudos de Recepção Clássica deixaram de ser, em outras partes do mundo e definitivamente, uma disciplina nova e hesitante – uma espécie de “parente pobre” dos Estudos Clássicos –, um pouco inútil a discussão de seus limites. O campo que surgiu na década de 1970 na Alemanha (sobretudo na Universität Konstanz, com Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser; e na Universität Heidelberg, com Hans-Georg Gadamer) se abriu em definitivo e tem força avassaladora, alargando-se impressionantemente. Classicistas de referência – Charles Martindale, Edith Hall, Helena Foley, James Porter, Lorna Hardwick, Konstantinos Nikoloutsos, para citar só alguns nomes sonantes – têm se aproximado da Cultura Clássica como um filão diacrônico numa perspectiva muito ampla, da maior importância na definição de um trajeto de afinidades e identidades culturais.

De modo geral, há tendências que se sobrepõem e conflitam. Uma afirma que para configurar-se a recepção clássica basta um autor – a qualquer tempo e mesmo que na sua própria cultura – receber e incorporar a influência de um texto que lhe é anterior; é o caso em que Platão pode ser estudado como um integrante do rol de recebedores de uma obra clássica (aqui no sentido um tanto lato de tudo aquilo que se aprendeu no banco de uma escola); deste modo, ele foi um dos precursores a dar um passo, ainda na Antiguidade, na recepção de Homero. Também Eurípidés, em *Fenícias*, retorna, criativamente, ao tema de *Sete contra Tebas*; neste caso não há a menor dúvida de que este seja um processo

a ter em conta na recepção do mito tebano. Ou seja, neste conceito, o princípio seria um diálogo estabelecido numa perspectiva diacrônica entre duas criações artísticas, nem sequer obrigatoriamente duas produções literárias, em que a mais recente retoma, com inovações, a que lhe serve de fonte. Outra vertente pressupõe um recebimento e um acolhimento pós-clássico e que pode ou não envolver drásticas mudanças culturais.

Todavia, seguimos o percurso inaugurado por Charles Martindale, que reconfigurou e ampliou a recepção clássica como um novo, oportuno e eloquente humanismo. Deste modo, diferenciando-nos nos volumes *Nuntius Antiquus: filológico* e *Nuntius Antiquus: recepção clássica*, deixamos a análise dos textos antigos, com um carácter mais autónomo e específico, para os números reservados aos estudos específicos da filologia e literatura clássica e avançamos nosso escopo com os números dedicados aos cruzamentos entre textos que diacronicamente dialogam como “fonte” e “recepção” e à continuidade do mundo antigo através dos tempos, manifesta em categorias temporais, nacionais, cartográficas, políticas, étnicas e de gêneros artísticos diversos em períodos temporalmente posteriores aos dos chamados “clássicos” (aqui entendidos como a antiguidade, principal, mas não exclusivamente, greco-romana). Assim, consideraremos que o que pondera na nossa observação é a diacronia, o estabelecimento de um processo de reelaboração entre dois textos que, já na Antiguidade, se pode observar entre autores da mesma literatura – grega ou latina –, antes de ampliar, de forma ilimitada, o seu âmbito por uma rede de interlocutores muito ampla, ao longo dos milênios.

Uma outra razão para optarmos por demarcar para os estudos da recepção no *Nuntius Antiquus* um “pós-clássico” com maleáveis fronteiras, é que visamos uma reflexão sobre questões identitárias, um mapeamento de nossa formação intelectual. Some-se a isso uma razão pragmática, pois o que se vê, sem dúvida, é uma enorme desproporção entre o que existe feito para os textos antigos e aquilo que tem sido a bibliografia produzida em três milênios de recepção dos temas da Antiguidade. A teia vai-se complicando e há muitas áreas que estão ainda relativamente fora da atenção geral: o Brasil e as literaturas sul-americanas, africanas, asiáticas, ou seja, tudo aquilo que se tem produzido

ao longo dos séculos fora da Europa e que tem sido um imenso campo inexplorado de forma mais ou menos esporádica e “espontânea”, criando uma rede de interferências culturais que exige ainda muitos esforços até ser bem conhecida. Que mal seria para nós, os nativos dessas outras culturas de um novo-velho-mundo, se nos deixássemos inertes, deitados em nossos berços esplêndidos, sem atentar para isso. À medida que o tempo avança e numerosíssimas e sucessivas adaptações, reescritas, recriações surgem, a cada momento e em cada ponto do mundo, as quais por sua vez se estabelecem como obras que podem ganhar um impacto tal que passam a funcionar como verdadeiros – novos – originais (e este é o caso, por exemplo, da *Antígona* de Anouilh para a modernidade), uma etapa decisiva na recepção do antigo no novo inaugura-se. Sistemas literários e artísticos dialogam com outros sistemas, e eles interagem, repelem-se e misturam-se.

A perspectiva se amplia quando admitimos que a antiguidade muda e estará sempre mudando de acordo com o lugar (e a época) de observação do pesquisador ou do estudioso não especializado, e ainda do artista descompromissado com as regras e análises acadêmicas. A área se amplia a ponto de nos provocar vertigens difíceis de otimizar. Uma postura, entretanto, podemos tomar: a de abandonar o velho modo de pensar sobre a tradição como continuidade para repensá-la como transgressão, ruptura e novidade.

Por isso, embora reconhecendo a legitimidade da argumentação de que Platão é um exemplo da recepção de Homero, o que pensamos ao estimular a publicação de textos na área de Recepção Clássica deste lado do Atlântico é que o que nos devemos propor a fazer vai muito além disso; queremos abrir novas portas, exigir outros e novos esforços de investigação. A empreitada promete resultados muito animadores. Qual será o nosso melhor contributo para os estudos de recepção: escrever mais um artigo ou um livro sobre Platão como leitor de Homero, da tragédia, da comédia? Por certo, essa tarefa, útil e sempre necessária, continuará a ser, sobretudo, o contributo maior do *Nuntius Antiquus: filológico*. Todavia, investigar sobre a recepção – quer ela se situe entre autores da própria Antiguidade tardia ou entre aqueles que, no grande plano

universal, voltaram, ao longo dos tempos, aos modelos greco-latinos –, talvez com particular incidência, na literatura brasileira (ou portuguesa) e na literatura e nas artes de todas as outras culturas, para estabelecermos diálogos fecundos que construam pontes e unam povos? Se em si mesma relevante e, em muitos casos, inédita, esta pesquisa goza ainda de uma finalidade acrescida, a de valorizar as teias culturais que unem os diversos povos. Esclarecemos, ademais, que, para nós, essa não é uma questão teórica, mas de estratégia e de pragmática, de anseio convival. É assim que, ao nos propormos a uma publicação anual de um dossiê do *Nuntius Antiquus* dedicado à Recepção Clássica, julgamos estar a valorizar tanto as questões de alteridade como as de identidade.

Nosso projeto é abranger, com novos números que virão, domínios ainda inexplorados, quebrar os confinamentos de departamentos e abordar vários aspectos da recepção de textos por culturas diversas, principiando por aquelas criadas por nossa língua (as culturas de fala portuguesa), avançando pelas culturas de falas espanholas e ultrapassando os limites dessas línguas, convivendo com outros mundos e modos de pensar advindos do substrato comum originado no mundo antigo e, finalmente, reunir textos que poderiam se perder dissipados em multiplicados periódicos.

Esperamos abordar os temas que se dediquem à tradução, hermenêutica, transmissão, adaptação, recriação, *transcrição*, literatura filosofia e mitologia comparada, reescritas ou outros tipos de recriação artística de um mundo do passado (seu contexto e cultura) transplantado no presente ou em uma cultura diversa, de forma a estabelecer semelhanças e diferenças ideológicas e culturais de forma inter e transdisciplinar, incluindo os campos de saber que ocupam as várias formas do conhecimento. Pretendemos, com isso, iluminar tanto a Antiguidade quanto a Modernidade e, dessa forma, entender um pouco mais as realidades presentes e apontar para caminhos futuros.

Maria de Fátima Sousa e Silva  
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

## Referências

SCIELO. *SciELO* – Scientific Eletronic Library Online, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?lng=pt>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

HISTÓRICO. *Portal de Periódicos Capes*, [s.d.]. Disponível em: <[http://www-periodicos-capes-gov-br.ez27.periodicos.capes.gov.br/index.php?option=com\\_pcontent&view=pcontent&alias=historico&Itemid=124](http://www-periodicos-capes-gov-br.ez27.periodicos.capes.gov.br/index.php?option=com_pcontent&view=pcontent&alias=historico&Itemid=124)>. Acesso em: 7 jul. 2017.

---

<sup>1</sup> A SciELO é “uma biblioteca eletrônica que abrange uma coleção selecionada de periódicos científicos brasileiros. A SciELO é o resultado de um projeto de pesquisa da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, em parceria com a BIREME – Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde. A partir de 2002, o Projeto conta com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. O Projeto tem por objetivo o desenvolvimento de uma metodologia comum para a preparação, armazenamento, disseminação e avaliação da produção científica em formato eletrônico. Com o avanço das atividades do projeto, novos títulos de periódicos estão sendo incorporados à coleção da biblioteca” (SCIELO, [s.d.]).

<sup>2</sup> O *Portal de Periódicos Capes/MEC*, segundo sua apresentação, teve início em 1990, “quando, com o objetivo de fortalecer a pós-graduação no Brasil, o Ministério da Educação (MEC) criou o programa para bibliotecas de Instituições de Ensino Superior (IES). Foi a partir dessa iniciativa que, cinco anos mais tarde, foi criado o Programa de Apoio à Aquisição de Periódicos (PAAP). O Programa está na origem do atual serviço de periódicos eletrônicos oferecido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) à comunidade acadêmica brasileira. O Portal de Periódicos foi oficialmente lançado em 11 de novembro de 2000, na mesma época em que começavam a ser criadas as bibliotecas virtuais e quando as editoras iniciavam o processo de digitalização dos seus acervos. [...] Em quatorze anos, o Portal se consolidou como uma ferramenta fundamental para as atividades de ensino e pesquisa no Brasil” (HISTÓRICO, [s.d.]).

<sup>3</sup> A revista *Acta Scientiarum – Language and Culture* (UEM/Maringá, v. 36, n. 1, p. 37-49, 2014), que publicou, em dois números seguidos, um só artigo dividido em parte I e Parte II; a *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia* (PUC-RS/Porto Alegre, v. 15, n. 37, p. 69-74, dez. 2008), cujo texto, todavia, não se aplica ao nosso assunto; e, finalmente, um volume da coleção “Desafios contemporâneos” (Editora Unesp, 2014), intitulado *Comunicação, cultura e linguagem* e que contempla problemas atuais

focalizando o diálogo entre o a pesquisa acadêmica e científico restrita aos estudos da Comunicação”. Busca realizada em 7 jul. 2017.

<sup>4</sup> Periódicos que publicaram artigos sobre recepção clássica detectados na busca por “classical reception” no *Portal de Periódicos Capes/Mec* (aqueles que contêm asterisco estão disponíveis no portal):

1. **Periódicos especializados no tema “classical reception”:** *Classical Receptions Journal / Oxford; International Journal of the Classical Tradition; Reception: Texts, Readers, Audiences, History.*
2. **Periódicos sobre Estudos Clássicos em geral:** *Acta Classica; Antiquity; Classical World; Greece and Rome; Journal of Hellenic Studies; Journal of Social Archaeology; Scholia: Studies in Classical Antiquity\*; Synthesis / La Plata\*; The Classical Review; Tydskrif vir Letterkunde\*; Akroterion\*; The Cambridge Quarterly; Journal of Roman Studies; Phi Kappa Phi Forum; Helios.*
3. **Periódicos não especializados em Estudos Clássicos:** *Acta Scientiarum. Language and Culture\*; American Literary Scholarship; Atlantis: revista de la Asociacion Espanola de Estudios Anglo-Norteamericanos; Boundary; Britannia; Byron Journal; Children’s Literature Association Quarterly; Common Knowledge; Comparative Drama; Comparative Literature; Comparative Literature Studies; Connotations; Cultural critique; English; English Literature in Transition; Espacio; Essays and Studies; Forum for World Literature Studies; Irish University Review: A Journal of Irish Studies; Journal of Ecumenical Studies; Journal of Aesthetics & Culture\*; Journal of Archaeological Method and Theory; Journal of Historical Geography; Journal of International Women’s Studies; Journal of Modern Literature Modern; Journal of Pan African Studies\*; Journal of the History of Ideas; Medium Aevum; Melbourne Historical Journal; MELUS: Multi-Ethnic Literature of the U.S.; Milton Quarterly\*; Modern Intellectual History; Nathaniel Hawthorne Review; Nebula; New Theatre Quarterly; Philology; Philological Quarterly; Political Theory; Screen; Seventeenth-Century News; Social Science History; Studies in English Literature; The American Historical Review; The American Indian Quarterly; The English Historical Review; The Journal of Commonwealth Literature; The Journal of English and Germanic Philology; The Historical Journal; The Review of English Studies; Thesis Eleven; Transformative Works and Cultures; Translation and Literature; Victorian Poetry; Victorian Studies; Journal of the History of Collections; Journal of Modern Greek Studies; Rhetoric & Public Affairs; Renaissance Quarterly; Modern Language Quarterly; Commonweal; The Year’s Work in English Studies; Vivliofika\*.*



## ***Nuntius Antiquus*: inaugurating Classical Reception in Latin America**

If you were to search the Humanities section of the *Scientific Electronic Library Online* (SciELO) there is not a single periodical dedicated to the theme of Classical Reception among the 52 titles available in the area of Linguistics, Letters, and Arts. When we access the *Portal of Periodicals Capes/MEC*<sup>2</sup> and perform a rapid search on the topic “classical reception”, using commas and in Portuguese, there are only four related titles<sup>3</sup> that show up, of which only one is specific and belongs to our scope. When we use the English expression “classical reception” in the search tool, the result jumps from four to 425. If we reduce the scope of the search and focus only on peer-reviewed journals, that number goes down to 262 papers, of which we discarded three, because they didn’t apply to our main area of investigation.<sup>4</sup>

According to the data obtained in the *Portal of Periodicals Capes/MEC*, there are three journals specialized in Classical Reception studies: *Classical Receptions Journal* (University of Oxford, first volume available online: 2009); *International Journal of the Classical Tradition* (Boston University, first volume available online: 1994); *Reception: Texts, Readers, Audiences, History* (Reception Study Society / Penn State University, first volume available online: 2008).

However, based on the searches performed on these two major databases it is possible to notice that the overwhelming majority of papers on this subject are found in a highly scattered way in non-specialized journals belonging to diverse areas of research. It is also possible to verify that this area of study is well consolidated outside of Latin America but that it is nascent on this side of the Atlantic. Additionally, in the *Portal of Periodicals Capes/MEC* and *SciELO* there is not a single Latin American journal that covers or discusses the presence of Classical Literature within the Literature of South America. Therefore, even though these publications are fundamental to the construction of a network of sources and interchanges that the studies on Reception unavoidably presuppose,

they still keep the same scattered and dispersed character that the hermeneutics in Brazilian Reception has been suffering.

Thus we, the editors of the journal *Nuntius Antiquus*, decided that we will dedicate, from this issue forward, an annual publication covering the field of Classical Reception. We agreed that this has to be done exactly because of the lack of journals on this matter in South America, and also because we defend the importance of such matter for the studies of Classics in Literature. We believe that this publication will be the first journal in South America, and among the countries that speak Portuguese, to be exclusively dedicated to the vast and fecund investigation of the classical roots of our culture.

In a moment in which the studies on Classical Reception are no longer viewed as a new and uncertain discipline in other parts of the world, there should be no need to discuss its value. This field of studies appeared in the decade of the 1970s in Germany, mainly in the Universität Konstanz, with Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser; and in the Universität Heidelberg, with Hans-Georg Gadamer. It is an interdisciplinary field that has been continuously growing currently holds an overwhelming strength in many areas of research, and continues to show an impressive capability to grow. Renowned classicists like Charles Martindale, Edith Hall, Helen Foley, James Porter, Lorna Hardwick, Konstantinos Nikoloutsos, and many others, have been approaching the Classics from a diachronic perspective, in search of trajectories that can enlighten cultural identities as well as find affinities between the ancient and modern worlds.

Generally speaking, there are overlapping and conflicting tendencies in this field of study. One tendency supports the idea that what configures a “reception of the classics” is when an author – inserted in any moment of time, and even in its own culture – receives and incorporates the influence of a text that precedes him. In this sense, even Plato can be studied as one of a list of authors that ‘received’ classical works, and so, he is a precursor to the study of the reception of Homer. Euripides, in his *Phoenician Women*, also returns, very creatively, to the theme of Aeschylus’ *Seven Against Thebes*. There is no doubt among scholars that

this Euripidean play is an ancient case of reception of the Theban myth. That means that in this concept the principle would be a dialogue established in a diachronic perspective between two artistic works, not necessarily literary ones, in which the most recent one resumes, innovatively, the oldest one that serves as its source. The other perspective presupposes a post-classical reception that can or cannot involve drastic cultural changes.

Therefore, we decided to follow the path chosen by Charles Martindale, who reconfigured and extended the concept of Classical Reception to a renewed, timely and eloquent Humanism. Following this course, we will differentiate the journal's scope, dividing it into two publications: *Nuntius Antiquus: Philological* and *Nuntius Antiquus: Classical Reception*. Thus the analysis of ancient texts will be developed with a more autonomous and specific character in the journal reserved to the study of Philology and Classical Literature. At the same time, we will widen our scope by adding an annual issue reserved for the study of the interchange between texts that dialogue diachronically as 'source' and 'reception'. This new publication will also amplify our view of the classics and their reception by displaying articles that deal with the continuity of the Ancient World. This continuity can be manifested in temporal, national, cartographic, political, ethnic and artistic categories, belonging to periods other than those known as classical. Here, we understand 'classical' to mean mainly, but not exclusively, Greco-Roman Antiquity and we will consider 'diachrony' as the principle behind our observations. 'Diachrony' here is to be understood as a process of re-elaboration between two texts that can be observed, at first, in authors of the same literary group starting in Antiquity – Greek or Latin –, and that can, after that, be used by any number of authors from any place or culture throughout the millennia.

Another reason for us to be interested in the diversification of the studies of reception in *Nuntius Antiquus*, a "post-classic" journal with malleable borders, is that we intend to raise a debate about our identity and to try to map out our intellectual formation. In doing so, we also have a pragmatic reason for creating a space for reception studies to happen. There is a disproportionate amount of studies and bibliographies on the reception of antiquity coming from Europe and North America. Many

other regions and cultural groups still have a modest position in such studies: Brazilian, Latin American, African, and Asian Literatures. In other words, all of the production of countries outside Europe and North America through the centuries, that is an immense field, has been explored in a manner that can be called “sporadic”, or better, “spontaneous”, even though some important studies are starting to appear (e. g., those by Bañuls Oller, Sánchez Méndez, Sanmartín Sáez for Iberoamerica, Goff, Simpson for Africa, Mee and Foley for the contemporary world in a wider sense).

This relatively unexplored field, the reception of Antiquity in Latin America, Africa, and Asia has generated a network of cultural interchanges that are still in need of a considerable amount of effort to be well known. It would be a great evil to us, the natives of these cultures of “new-old-worlds”, if we were left inert, “laying in our splendid cradles”,<sup>5</sup> without taking part in this effort. Thus, as time passes and successive adaptations, re-writings and re-creations appear all around the world, a definitive stage in the reception of the ancient is inaugurated. Some of these works can cause such an impact that they can even start to function as truly new, originals (this is for example the case of the *Antigone* by Anouilh to Modernity). Literary and artistic systems start to dialogue with other systems, and end up interacting, mixing and repelling each other in an unceasing movement.

This perspective is widened even more if we consider that Antiquity changes, and will always change, according to the place and the time from which the scholar, the non-specialized reader, or the artist, not bound by academic rules and procedures, engages in it. The study of the reception of Antiquity becomes so expansive that it gets harder for us to analyze. Even experienced researchers might get dizzy trying to do so.

However, we can set foot on one position: to abandon the old way of thinking about tradition as continuity, and re-think it as transgression, rupture, and novelty.

Therefore, even though we recognize the legitimacy of the argument that Plato is an example on the reception of Homer, what we want to do when we stimulate the publication of papers on Classical Reception on this side of the Atlantic goes well beyond that: we want to

open new doors and demand diverse and new efforts of investigation. We foresee encouraging results for our project. What will be our best contribution to the Reception Studies? Is it to write another paper or book about Plato as a reader of Homer, tragedy and comedy? Certainly, this is a very useful and necessary task that will remain as the main contribution of *Nuntius Antiquus: Philological*. However, shouldn't our investigation on Reception – on authors that used the Greco-Roman patterns and that lived both during Late-Antiquity and during any other historical periods – focus perhaps a tad bit more on Brazilian and Portuguese Literature, and on the literatures and arts of other cultures as well, so we can establish dialogues that will build bridges among and unite people? If any of the above reasons is not enough for us to conduct this relevant project, we might still add that it has the property of attributing value to the cultural webs that unite the diverse peoples of the world. We would also like to clarify that, to us, this is not a theoretic question: to us this is a pragmatic and strategic problem, a question of convivial yearning. Hence, it is mostly because of this that we are willing to add an annual issue on “Classical Reception” to *Nuntius Antiquus*: we believe we are adding value to the issues and the debates on both otherness and identity.

Our project is to embrace unexplored dominions, break the confinement of academic departments and approach the many aspects of the reception of texts by diverse cultures with the new coming volumes. We will start with the cultures that speak Portuguese, our own cultures. We then intend to advance through the Spanish speaking cultures to finally extrapolate the barriers of these two languages, to reach other cultures and to identify, from the diverse ways of thinking of all these cultures, the common substratum originated in the ancient world. As a main result, we expect to gather together a collection of same-themed texts that otherwise could be lost if published in multiple journals around the world.

Our hope is to grapple themes that are dedicated to any type of artistic re-creation of a world from the past (its context and culture) transplanted in the present or in a diverse culture. We want to establish ideological and cultural similarities and differences between the Ancient and its Modern counterparts, in both an inter and trans-disciplinary way.

Our main objective with this approach is to shed light both in Antiquity and Modernity and, by doing so, to understand a little bit more about the present realities that are around us and point out future possible pathways.

Maria de Fátima Sousa e Silva  
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

### References:

SCIELO. *SciELO* – Scientific Eletronic Library Online, [s.d.]. Available: <<http://www.scielo.br/scielo.php?lng=pt>>. Access: 7 jul. 2017.

HISTÓRICO. *Portal de Periódicos Capes*, [s.d.]. Available at: <[http://www-periodicos-capes-govbr.ez27.periodicos.capes.gov.br/index.php?option=com\\_pcontent&view=pcontent&alias=historico&Itemid=124](http://www-periodicos-capes-govbr.ez27.periodicos.capes.gov.br/index.php?option=com_pcontent&view=pcontent&alias=historico&Itemid=124)>. Acesso: 7 jul. 2017.

---

<sup>1</sup> SciELO is “an electronic library that holds a selected collection of Brazilian scientific journals. SciELO is the result of a research project by FAPESP - São Paulo Research Foundation (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) together with BIREME - Latin American and Caribbean Centre on Health Sciences Information (Centro Latino-Americano e do Caribe de Informação em Ciências da Saúde). This project is supported since 2002 by CNPq - National Council for Scientific and Technological Development (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). The project’s main objective is to develop a common methodology in the preparation, storage, dissemination and evaluation of the scientific production in electronic format. New journals are constantly added to the collection of the library as the project’s activities progress more and more” (SCIELO, [s.d.], our translation). We offer a list of all the related journals in the end of this editorial as a source of investigation to our readers.

<sup>2</sup> *Portal de Periódicos Capes/MEC*. According to the text that introduces the portal, the portal’s activities started in 1990, “when the Ministry of Education (MEC) created the program of libraries for Higher Education Institutions (IES). The project had the objective to consolidate graduate studies programs all over Brazil. Five years later MEC also started the Program of Aid for the Acquisition of Periodicals (PAAP - Programa de Apoio à Aquisição de Periódicos). This Program is the origins of the current electronic

service of periodicals offered by the Coordination for the Improvement of Higher Level Personnel (Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) to the Brazilian academic community. The Portal of Periodicals was officially released on November the 11th, 2000. At around the same time, digital libraries were being started, and editors were starting to digitalize their collections.” [...] “In the last fourteen years the Portal has been considered as one of the fundamental tools for doing research and teaching in Brazil” (HISTÓRICO, [s.d.], our translation).

<sup>3</sup> The journal *Acta Scientiarum. Language and Culture* (UEM / Maringá - The State University of Maringá), 2014, volume 36, issue 1, p. 37-49 published a paper divided in two volumes, with Part I and Part II; *Famecos Magazine - Midia, Culture and Technology* (PUC-RS / Porto Alegre - The Pontifical Catholic University of Porto Alegre), Dec. 2008, Issue 37, p. 69=74, although the text does not deal with our subject; and, finally, one volume of the collection “Contemporary Challenges” (UNESP Editor, 2014) entitled *Communication, culture and language*, which has the objective of “reflecting on the current problems on the dialogue between the academic and the scientific fields in Communication”. The search was performed on the 7th of July 2017.

<sup>4</sup> Journals that published the papers selected in the search for “classical reception” in the Portal of Periodicals Capes-Mec (the journals followed by an asterisk are available in the portal):

1. **Journals specialized on “Classical Reception”:** *Classical Receptions Journal* / Oxford; *International Journal of the Classical Tradition*; *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*.
2. **Journals on Classical Studies:** *Acta Classica*; *Antiquity*; *Classical World*; *Greece and Rome*; *Journal of Hellenic Studies*; *Journal of Social Archaeology*; *Scholia: Studies in Classical Antiquity\**; *Synthesis/ La Plata\**; *The Classical Review*; *Tydskrif vir Letterkunde\**; *Akroterion\**; *The Cambridge Quarterly*; *Journal of Roman Studies*; *Phi Kappa Phi Forum*; *Helios*.
3. **Journals that aren’t specialized in Classical Studies:** *Acta Scientiarum. Language and Culture\**; *American Literary Scholarship*; *Atlantis, revista de la Asociacio-n Espanola de Estudios Anglo-Norteamericanos*; *boundary*; *Britannia*; *Byron Journal*; *Children’s Literature Association Quarterly*; *Common Knowledge*; *Comparative Drama*; *Comparative Literature*; *Comparative Literature Studies*; *Connotations*; *Cultural critique*; *English*; *English Literature in Transition*; *Espacio*; *Essays and Studies*; *Forum for world literature studies*; *Irish University Review: a journal of Irish Studies*; *Journal of Ecumenical Studies*; *Journal of Aesthetics & Culture\**; *Journal of Archaeological Method and Theory*; *Journal of Historical Geography*; *Journal of International Women’s Studies*; *Journal of Modern Literature Modern*; *Journal of Pan African Studies\**; *Journal of the History of Ideas*; *Medium Aevum*; *Melbourne Historical Journal*; *MELUS: Multi-Ethnic Literature*

*of the U.S.; Milton Quarterly*;<sup>\*</sup> *Modern Intellectual History*; *Nathaniel Hawthorne Review*; *Nebula*; *New Theatre Quarterly*; *Philology*; *Philological Quarterly*; *Political Theory*; *Screen*; *Seventeenth-Century News*; *Social Science History*; *Studies in English Literature*; *The American Historical Review*; *The American Indian Quarterly*; *The English Historical Review*; *The Journal of Commonwealth Literature*; *The Journal of English and Germanic Philology*; *The Historical Journal*; *The Review of English Studies*; *Thesis Eleven*; *Transformative Works and Cultures*; *Translation and Literature*; *Victorian Poetry*; *Victorian Studies*; *Journal of the History of Collections*; *Journal of Modern Greek Studies*; *Rhetoric & Public Affairs*; *Renaissance Quarterly*; *Modern Language Quarterly*; *Commonweal*; *The Year's Work in English Studies*; *Vivliofika*.<sup>\*</sup>

<sup>5</sup> The introduction of the second strophe of the Brazilian anthem starts like this: “Eternally laying in a splendid cradle”, and we use this expression to convey the idea of laziness.

## Reconstruir as faces de Orestes

### *Reconstructing Orestes: Three Faces of a Greek Character*

Jorge Deserto

Universidade do Porto, Porto / Portugal

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

jdeserto@gmail.com

**Resumo:** Orestes, o filho de Agamémnon, o assassino de sua mãe, Clitemnestra, tem, na literatura grega, várias faces, das quais três merecem, neste trabalho, tratamento especial: vingança, amizade, educação. Ele é o autor da mais terrível das vinganças, une-o a Píades uma inquebrável amizade, constitui o modelo educativo que, no início da *Odisseia*, Atena propõe a Telémaco. E todas estas faces apresentam, de texto para texto, uma permanente mudança – o que torna Orestes uma personagem fugidia e difícil de definir, mesmo já na epopeia e no teatro gregos. Ao lermos algumas das reinvenções contemporâneas da figura de Orestes, interessa verificar de que modo nelas se assimila esse desenho prismático – aqui declinado num percurso breve por textos de Ruben A. (*Um adeus aos deuses*), Hélia Correia (*O Rancor*) e David Mourão Ferreira (*O irmão*).

**Palavras-chave:** Orestes; tragédia grega; recepção; Ruben A.; Hélia Correia; David Mourão Ferreira.

**Abstract:** Orestes, Agamemnon's son and the murderer of his mother, Clytemnestra, has in Greek literature several faces. Three of those faces will receive special treatment in this paper: revenge, friendship, and education. Orestes is the author of a most terrible revenge, he is united to Pylades by an unbreakable friendship, and he represents the educational

*paradeigma* that Athena shows to Telemachus at the beginning of the *Odyssey*. All these faces are permanently changing from text to text and that makes of Orestes a character elusive and difficult to define, even if we are just talking about Greek epic and drama. When we read some of the contemporary rewritings of Orestes' myth, it is interesting to verify in what way they assimilate that prismatic drawing – here presented in a brief journey through the work of three Portuguese authors: Ruben A., Hélia Correia, and David Mourão Ferreira.

**Keywords:** Orestes; greek tragedy; reception; Ruben A.; Hélia Correia; David Mourão Ferreira.

Recebido em: 20 de março de 2017.

Aprovado em: 30 de junho de 2017.

*Teria sido monótona a história da cultura se acaso Clitemnestra tivesse sido uma mulher séria.*

(RUBEN A, *Um adeus aos deuses*, p. 89).

Seguir o caminho de uma figura do mito grego não é coisa que se faça sem fôlego. Seria fácil seguir-lhe o caminho se houvesse apenas um caminho a seguir. Mas as estradas multiplicam-se, cruzam-se e entrecruzam-se, propõem vias paralelas, refazem passos já dados, desfazem esses passos e viajam em sentido inverso. O movimento é constante. As figuras do mito grego são quase impossíveis de retratar: o retrato fica sempre tremido, nunca ficam quietas tempo suficiente.

Uma forma singela, mas certamente eficaz, de caracterizar aquilo a que chamamos mitos gregos é afirmar que são narrativas em permanente reconstrução. Cada nova versão junta-se às anteriores, dialoga com elas, propõe e suscita efeitos de reconfiguração ou de releitura. De cada vez que um enredo é recontado, não deixamos de o poder ler na sua específica individualidade, na sua singularidade de intriga que se

ergue independente de qualquer outra. Mas, ao mesmo tempo, porque ler um texto é sempre um exercício de memória, é impossível deixar de lado os outros momentos em que já nos confrontamos com variações daquele enredo ou com a presença daquelas personagens. Há nisso uma dificuldade – as diferentes versões nem sempre convivem de modo pacífico e isento de tensões –, mas há, acima de tudo, um potencial de enriquecimento que em muito ultrapassa o lado menos fácil.

Torna-se evidente e não necessita de particular demonstração que um dos exemplos que podem sustentar esta noção, a de que os enredos da mitologia permanentemente se renovam, é o caso de Orestes, enquanto figura central de várias e relevantes intrigas ao longo da literatura grega. O meu propósito final – e aí nos conduzirá a progressão do presente texto – é o de comentar, de forma breve, algumas releituras contemporâneas da figura do filho de Agamémnon, sempre em comparação com a fonte grega. Mas esse desiderato rapidamente se perderia, se fosse esquecido que, já no contexto grego, a narrativa de Orestes depressa se torna releitura – e releitura muitas vezes belicosa, pelo modo empenhado como, em alguns casos, se envolve em disputa com as versões anteriores. O fenómeno seria frequente e certamente se estenderia a outros núcleos de intrigas míticas, mas, neste caso particular, a fortuna de uma transmissão sempre cheia de imponderáveis legou-nos um amplo número de enredos nos quais Orestes tem importante papel: antes de mais, e com relevante dimensão, em Homero; depois em nomes como Estesícoro ou Píndaro; por fim, a presença simultânea nos três trágicos, fundadora em Ésquilo, interpelante em Sófocles, abrindo-se em amplo leque em Eurípides, autor que nos devolve vários Orestes, nem sempre capazes de se acolherem pacificamente à sombra da tradição que os antecedeu. Esta multiplicidade de intrigas recomenda-nos, desde logo, alguma cautela: reler Orestes, nos dias de hoje, é ter a noção de lidar com uma figura que constantemente nos foge e nos ilude o olhar. Mais ainda, reler Orestes, hoje em dia, é tomar como referência uma tradição na qual não é seguro que encontremos uma imagem consolidada. Fica, desde já, a questão, a que teremos de voltar: quando, nestes tempos contemporâneos, reencontramos Orestes, quando o tornamos, uma vez mais, agente e personagem, a que Orestes voltamos afinal? Eis uma questão que exige alguma demora.

Avulta, em primeiro lugar, a trama mitológica, intensa, poderosíssima, na qual Orestes se inscreve. Toda a intriga em volta da casa dos Atridas se ergue a partir de uma infundável matéria, narrativa e dramática, recheada de figuras determinantes e inesquecíveis (sem ir mais longe, Atreu e Tiestes, Agamémnon, Clitemnestra e Egisto, Menelau e Helena, Ifigénia, Electra e Orestes...). Há nela raptos e guerras, traições e vingança – e sangue, muito sangue. Estes desgraçados descendentes de Tântalo e de Pélops parecem condensar em si, com insano fulgor, todo o vigor dos mitos gregos. Não será de admirar, por isso, que o escritor português Ruben A., a cuja obra regressaremos mais adiante, se sinta impressionado ao pisar, durante a sua viagem à Grécia, o solo da Argólida:

A Argólida é a região trágica do mundo – foi a origem de tudo quanto de máximo em motivo o génio humano conseguiu expressar. Sem a história da família dos Atridas, Homero seria um super-homem de fraca razão para falar aos deuses; Sófocles, Ésquilo, Eurípides, uns seres cheios de fome para procurarem outros reinos onde a tragédia remotamente manifestasse a força coordenada, emotiva, do carácter universal da imaginação criadora. (RUBEN A., 2010, p. 82).

Sem as histórias da casa de Atreu seríamos outros, como seriam outros, eventualmente, os caminhos de muita da literatura ocidental ao longo dos séculos. Certamente que alguns não deixariam de fazer, aqui, um ponto de ordem, para lembrar a extrema importância das intrigas em volta dos Labdácidas, para sublinhar o que devemos a toda uma linha narrativa construída em volta da casa real de Tebas. Rigorosamente verdade. Mas, sejamos claros, não se trata aqui de uma competição e convém que não nos afastemos do que é verdadeiramente importante.

De entre a profundidade e a força das intrigas em volta da família dos Atridas, Orestes, o filho de Agamémnon e Clitemnestra, assume, por assim dizer, um lugar culminante. É com ele que um ciclo incessante de vinganças chega ao fim, numa resolução que nem sempre assume a forma apaziguadora que eventualmente poderíamos esperar. Há várias

perspectivas a partir das quais se poderia olhar para esta figura, todas elas potencialmente frutíferas. Escolhi decliná-la em três faces, todas elas distintas, mas que nos dão, depois de percorridas em conjunto, uma excelente imagem do irmão de Electra e do modo como, ao longo da literatura grega, ele já se apresenta como uma personagem em constante devir. São as seguintes, as três faces: vingança, amizade, educação.

Começamos, naturalmente, pela vingança. Se há elemento que define esta personagem, é certamente este: o jovem que, vindo do exílio, regressa à terra pátria para vingar a morte do pai. Que essa vingança atinja Egisto, o usurpador do trono de Argos, eis algo que não levanta problemas e que apenas abona a favor da coragem do jovem filho de Agamémnon. O que torna singularmente perturbadora a vingança de Orestes é que ela toma por objecto, igualmente, a própria mãe. A punição de Clitemnestra será merecida – mas às mãos do filho? São as várias declinações deste insolúvel dilema – como vingar um pai ultrajado se isso significa tirar a vida à própria mãe? – que alimentam, em graus distintos, muitas das versões dramáticas deste enredo.

Convém notar, no entanto, que, antes disso, já nos havia sido proposto um outro caminho, mais simples, menos perturbador. Na *Odisseia*, a vingança de Orestes dirige-se apenas contra Egisto, e a morte de Clitemnestra é recoberta por um conveniente e adequado nevoeiro. Homero faz uma complexa gestão de silêncios e meias palavras – e de tal modo o faz que Orestes se torna digno de ser apresentado como exemplo, como veremos adiante. Isto não significa que Clitemnestra não tenha a sua dose de culpa, que o seu comportamento não sirva como forte contraste com a fidelidade e dedicação de Penélope. Mas a sua participação do crime chega-nos pela voz de Agamémnon (cf. XI, 405-434) e é cuidadosamente elidida, antes, quando Telémaco ouve contar a história do regresso funesto do pai de Orestes (cf. III, 254-312; IV, 512-537). Em suma, em Homero, na *Odisseia*, a morte de Agamémnon é a de um herói traído, a vingança de Orestes é um acto de bravura e *arete*, longe de qualquer dilema moral. Voltarei a este último ponto.

No teatro, tudo se torna mais denso. Se é certo que não deixa de haver mais do que um caminho, convém sublinhar que a leitura de Ésquilo, na *Oresteia*, assume o papel de versão fundadora e matriz.

Em *As Coéforas*, a vingança de Orestes é um longo processo, no qual dramaticamente se conjugam, num crescendo meticulosamente desenhado, a vontade de um deus e a vontade de um homem. O problema não é, obviamente, Egisto, mas a necessidade de estender o acto de vingança a Clitemnestra. A ordem de Apolo, cuja credibilidade nunca é posta em causa, poderia ser já motivo suficiente para justificar o matricídio – mas Ésquilo, ao longo de um poderoso *kommos*, laboriosamente constrói a vontade daquele jovem, até que ele assuma como seu aquele acto terrível. Isso não o impede de, no momento decisivo, ser tomado por uma natural indecisão, que apenas revela e confirma a sua humanidade. Depois de consumada a vingança, protegido por Apolo e perseguido pelas terríveis Erínias, é ainda num momento de conciliação entre deuses e homens, sob o tecto acolhedor de Atenas (e da sua deusa tutelar), que Orestes se vê absolvido, num perdão que lhe devolve a dignidade, sem deixar de sublinhar até que ponto é iníquo o crime cometido. Num movimento inteligente, Ésquilo, em *Euménides*, desvia a nossa atenção de Orestes (ao qual não faz sentido, dadas as circunstâncias, outorgar uma absolvição triunfal) e desloca-a para a criação dessa nova ordem moral e cívica, na qual as divindades perseguidoras e sedentas de sangue, as Erínias, se transformam em entidades protectoras, sob o nome acolhedor de Euménides. A vingança de Orestes torna-se, afinal, um pretexto para mudar a ordem do mundo, para redefinir o relacionamento entre mortais e divindade, para enraizar um comportamento cívico no qual a *polis* ganha dimensão central. Este propósito maior enobrece e dignifica uma intriga até aí afogada em sangue e sofrimento.

O edifício construído por Ésquilo é tão perfeito que tudo o que vem a seguir se arrisca a ser lido como sucedâneo menor. E, ao mesmo tempo, temos a sensação de que o que vem a seguir se alimenta da estrada aberta pelo dramaturgo mais velho. Mesmo quando, como acontece com a *Electra* de Sófocles, o enredo parece tratar o matricídio como um não problema e resolvê-lo com a frieza de um acto mecânico. No entanto, este Orestes, a quem esta face da vingança parece não atormentar, é sensível ao sofrimento de *Electra*, a quem um relato fictício da morte do irmão havia conduzido ao mais completo desespero. O plano que dolosamente

há-de atingir Clitemnestra tem perniciosos efeitos colaterais; o recipiente que, em *Coéforas*, transportava as libações através das quais as vontades dos dois irmãos se iriam unir à da divindade, evocada junto do túmulo do pai, transforma-se, em Sófocles, na urna que transporta, falsamente, as cinzas de Orestes, num jogo onde deixam de ser claras as linhas que separam verdade e mentira – desenhando Orestes com uma frieza que apenas o extremo sofrimento da irmã amacia.

Em Eurípidés, é mais intensa a reversão, como é mais intensa também a presença tutelar de Ésquilo. Na *Electra*, o jovem príncipe carrega a vingança como um fardo, pressionado por um deus no qual não acredita, forçado por uma irmã (ela sim alimentada pelo fogo da vingança) que demora a reconhecer como sua. Essa relutância em assumir a sua identidade, esse retardar do reconhecimento são sinais de uma indecisão que se vai manter até ao fim, com Orestes, este Orestes, a sentir-se obrigado a vestir um fato que claramente não lhe serve no corpo. Quando a vingança se consuma, assistimos, num poderoso lamento final, ao horror de dois irmãos, cobertos pelo sangue da mãe, manchados pela ignomínia do crime que haviam acabado de cometer, e que agora nos relatam, como se tivessem acabado de sair de um pesadelo e acordassem para a dura realidade causada pelos seus actos. Esta vingança nunca teve honra, mas, no mundo de Ésquilo, tinha, pelo menos, dignidade.

Uma das opções de Eurípidés, particularmente reveladora, é fazer que, na *Electra*, Orestes nunca regresse à cidade e ao palácio de Argos, executando a vingança nas longínquas montanhas fronteiriças onde, nesta versão, agora vive a sua irmã. Não é possível recuperar o lugar de Agamémnon, e Orestes – que nesta versão já é uma relutante reinvenção de si mesmo – terá de reinventar-se noutra lugar. Mas se, na *Electra*, o filho de Clitemnestra nunca chega a ver Argos, no *Orestes* não consegue de lá sair, sujeito a um sofrimento moral e físico que o reduz a um farrapo – em que a presença das Erínias se transforma, acima de tudo, numa luta interior entre o príncipe e a sua consciência – condenado pela voz dúctil de um povo que facilmente se deixa iludir, num julgamento insano pelo modo como desenraíza as premissas do mundo mitológico e as mistura com os preceitos legais da *polis*, como se as duas realidades

pudessem coexistir no mesmo plano, sem mutuamente se anularem. Julgar Orestes não o salva, apenas o conduz ao desespero – e por isso o vemos, na companhia de Electra e de Pílates, a optar pelo terrorismo, assaltando o palácio, tentando matar Helena, fazendo Hermíone refém, numa espiral de violência que vai crescendo até se tornar absolutamente insustentável – momento em que Apolo, conspicuamente ausente durante todo o desenvolvimento anterior, intervém para, administrativamente, com a voz poderosa que, *ex machina*, regula o mundo, colocar ordem em todo aquele caos.

Como se vê por este panorama breve, o caminho da vingança de Orestes, no teatro grego, à medida que se refaz, tende a tornar-se caricatura de si mesmo – e lança, por isso, uma sombra que fica a pairar sobre o próprio Orestes.

A segunda vertente a partir da qual proponho que olhemos Orestes é a da amizade. Quando os Gregos falam de *philia*, referem-se a uma relação forte, que pode unir partidários da mesma causa, companheiros no campo de batalha ou em outras actividades públicas, bem como membros da mesma família, numa relação, neste caso, solidificada pela partilha de laços de sangue. Falamos, pois, de algo extremamente sólido e firme. Ora, no teatro grego, ganha quase peso proverbial a aliança de *philia* que une Orestes e Pílates, o príncipe da Fócida que acompanha o filho de Agamémnon no seu percurso de vingança. O que mais impressiona nesta relação, que apenas conseguimos ver com nitidez no teatro, é a forma como, de tão profunda, parece já prescindir das palavras. Para sermos justos, o silêncio de Pílates pode ser, muitas vezes, justificado pelo facto de a tragédia grega estar limitada a três actores. Mas esta limitação formal, que não deve ser desconsiderada, não explica tudo e, de algum modo, não toma em conta a força que pode ter uma presença silenciosa. Em Ésquilo, em *As Coéforas*, a presença de Pílates, companhia fiel e longamente muda, já teria sido assimilada como a de um figurante por parte dos espectadores, quando, num momento decisivo em que sobrevivem a Orestes um laivo de hesitação, Pílates profere três versos que relembram ao amigo a vontade de Apolo (v. 900-902) e, nessa ocasião, a sua voz tem o ressoar retumbante do inesperado e, ao mesmo tempo,

ecoa a divindade que, através dela, se faz ouvir. São três versos que quebram a lógica, normalmente presa de alguma rigidez, de distribuição de falas e papéis, ao mesmo tempo que conferem a Pílates uma dimensão tutelar até aí insuspeita – por ser um momento que ninguém certamente anteciparia, vê assim redobrada a sua força emocional. Por isso, é fácil ler a sua presença, aí completa e efectivamente silenciosa, nas duas *Electras*, a de Sófocles e a de Eurípides, numa dimensão com alguma ressonância provocatória: certamente os espectadores, conhecedores da experiência de *Coéforas*, acompanhariam ambas as peças à espera do momento em que Pílates proferiria as palavras decisivas, vendo-o, afinal, entrar mudo e sair tão silencioso como entrara. Se já não era possível igualar o efeito da primeira vez, nada como jogar com a expectativa de uma audiência conhecedora e que saberia apreciar a leve provocação.

No entanto, também esta amizade exemplar pode ser questionada. Numa das obras em que prescindiu do silêncio, o *Orestes*, de Eurípides, percebemos que Pílates, o dedicado Pílates, que quer partilhar a sorte do amigo e que se dá a ver como exemplo de *philia*, foi, afinal, como sublinhou em tempos, muito justamente, Frederico Lourenço (2004), o motor da vingança inicial contra Clitemnestra, tal como é agora o instigador do desvario terrorista no qual Orestes, Electra e ele próprio se envolvem. De silencioso e dedicado cúmplice a sinistro manobrador de um Orestes transformado em marioneta – este novo caminho é bem capaz de subverter uma relação de *philia* que nos habituámos a considerar como exemplar.

É exactamente a nível do exemplo que se coloca a terceira face de Orestes, para a qual chamo agora a atenção. Orestes pode ser também olhado como modelo, como exemplo a seguir num processo de formação – na *Odisseia*, ele é apresentado a Telémaco como *paradeigma*, como aquele que granjeou fama notável (*kleos*) entre todos os homens, quando matou o assassino de seu pai, o ardiloso Egisto. É mais ou menos com estas palavras que Atena, sob a forma de Mentor, se dirige a Telémaco (cf. I, 298-300). Palavras semelhantes lhe dirige Nestor, em Pílos (cf. III, 196-198), e a mesma ideia volta a ser repetida um pouco adiante (cf. III, 306-308), para que fique bem claro, aos olhos do jovem filho de Ulisses, qual o exemplo que deve seguir. Este exemplo brilha na *Odisseia*

porque, como já vimos, à vingança de Orestes é retirada toda a sombra de polémica. Mas, mesmo em *Ésquilo*, diante de uma escolha terrível, é com absoluta dignidade que Orestes assume o matricídio – e de uma outra maneira, menos linear, o seu comportamento não deixa de ser exemplar.

Também neste caso Eurípides nos oferece uma completa reviravolta deste motivo, na *Electra*, ao colocar Orestes na posição de um Ulisses que regressa para restaurar a ordem na casa da sua família. Mas várias dificuldades se levantam. Por um lado, o jovem príncipe encaixa com visível dificuldade no papel que dele se espera, retarda o reconhecimento, nunca se assume como o vingador em que, quase à força, o querem tornar. Por outro, *Electra*, a irmã, fantasia o regresso de um Orestes heroico, nitidamente de extracção homérica – e o reconhecimento entre ambos, baseado numa cicatriz, apenas ajuda a simbolizar a desconformidade com o modelo. Como olhar para Orestes, quando é o próprio filho de Agamémnon que se afasta do paradigma que, supostamente, deve representar? Eurípides nunca resolve, propositadamente, este problema e percebemos, por isso, que, no final, a vingança se transforme num crime.

Na peça posterior, *Orestes*, Eurípides leva as coisas ainda mais longe, quando coloca o jovem príncipe, durante o seu *agon* com o avô, Tíndaro, a evocar o exemplo de Telémaco, pois o filho de Ulisses, possuidor de uma mãe isenta de mácula, não foi sujeito a sofrimento igual ao seu (cf. v. 588-590). É uma referência breve, mas que não deve ser tomada como inocente ou inócua.<sup>1</sup> Representa a inversão do paradigma homérico e deve ser lida, simbolicamente, como uma espécie de ponto extremo numa completa revolução no tratamento da figura de Orestes.

Se pensarmos agora, brevemente, no modo com estas três vertentes do desenho de Orestes, ao longo da literatura grega, vão evoluindo, podemos chegar a duas ou três conclusões simples: por um lado, a de que estamos diante de uma personagem complexa, que vive

---

<sup>1</sup> Por isso, não deixa de ser um pouco estranho que passe sem qualquer menção no comentário de Martin West (cf. EURIPIDES; WEST, 1987, p. 222-223). Willink, por seu lado, nota o contraste com a *Odisseia*, sem daí extrair qualquer conclusão particular (cf. EURIPIDES; WILLINK, 1986, p. 178-179).

acontecimentos terríveis, mas cuja relação com esses acontecimentos, nas várias versões, nunca chega a estabilizar, tornando-a difícil de definir. Podemos dizer, de algum modo, que Orestes vê, ao longo da tradição grega, a construção da sua imagem e a sua destruição. De paradigma e modelo de dignidade rapidamente se volta em retrato distorcido, quase caricatural, de si mesmo. Tudo isto representa, além do mais, uma grande instabilidade, quanto ao olhar que é lançado sobre o filho de Agamémnon. É neste sentido que, quando um autor contemporâneo propõe uma releitura de Orestes e da sua tradição mítica, devemos ter presente que estamos, ele, enquanto autor, nós, enquanto leitores, a mover-nos em território sinuoso e pouco linear. Os três exemplos que brevemente tratarei em seguida ajudarão, certamente, a iluminar o que quero dizer.

Refiro, em primeiro lugar, *Um adeus aos deuses*, de Ruben A., obra originalmente publicada em 1963 (edição a que não acedi), reeditada em 2010, pela editora Assírio & Alvim, numa edição preparada por Liberto Cruz, com prefácio de Raul Rosado Fernandes. Trata-se do registo, em forma aproximada à de um diário, de uma viagem à Grécia – mas pode dizer-se que, nestas páginas, não é tanto Ruben A. que viaja pela Grécia, é mais a Grécia que viaja por Ruben A. –; é desse percurso interior, desassombrado, intenso, que sobretudo temos notícia.

Numa obra híbrida, feita de textos de natureza muito diversa, é à sombra do imenso fascínio exercido pelo teatro de Epidauro<sup>2</sup> que, como um inciso, ancorado no pretexto de uma leitura de Ésquilo feita em voz alta, em pleno teatro, nos aparece um brevíssimo texto dramático, intitulado “O fim de Orestes” (Ruben A. 2010, p. 91-97). É do julgamento de Orestes que se trata, numa espécie de inquietante síntese entre os dois julgamentos que o drama grego nos apresenta, o de *Euménides* e o de *Orestes*. O filho de Agamémnon, julgado e absolvido no tribunal de Atenas, salvo pelo voto da deusa, quer regressar a Argos e entregar-se à justiça dos seus concidadãos, uma justiça feita por mortais, e não por divindades. Mas as vozes da multidão condenam-no à morte, desconfiadas da protecção divina de que parece gozar – os

---

<sup>2</sup> “Epidauro possui o mais belo teatro do mundo e quem puser isto em dúvida é pela única razão de nunca lá ter feito ouvir a sua voz” (RUBEN A., 2010, p. 89).

mortais como ele não suportam que os deuses estejam do seu lado. Numa interessante reviravolta, Orestes vê-se no mesmo desamparo em que o colocou Eurípides, alvo da ira de uma multidão facilmente manobrável, mas desta vez não porque os deuses o tenham abandonado, mas porque permaneceram com ele.

Outra densidade e extensão tem a peça *O rancor*, de Hélia Correia. Marcada por uma ironia feroz, funciona quase como uma espécie de *digest* de muita da tradição mítica relacionada com a guerra de Tróia, em particular com a família dos Atridas, aqui apresentada como a mais disfuncional das famílias.<sup>3</sup> A acção situa-se em Esparta, depois da guerra e do regresso de Tróia, no momento em que Telémaco por lá passa, neste caso a caminho de Delfos, em busca de notícias do pai. Lembramo-nos de imediato do canto IV da *Odisseia* – e já aí despontava um sinal de subterrânea desarmonia que, apesar do polimento superficial, se inscrevia no modo como Helena e Menelau evocavam Ulisses através de episódios claramente contraditórios entre si (cf. IV, 235-289). Agora, as personagens multiplicam-se – além de Helena e Menelau, também Hermíone e o seu marido Pirro, filho de Aquiles, e ainda Etra, antiga rainha de Atenas, mãe de Teseu, transformada em escrava de Helena como castigo pelo rapto perpetrado por Teseu, mulher que se relaciona com Helena com o arrojo e confiança que decorrem da intimidade normalmente conferida, no teatro grego, às amas.<sup>4</sup> O acolhimento a Telémaco cedo deixa estalar a fina camada de verniz com que tentam salvaguardar as aparências e rapidamente se revela um conjunto de figuras que não se suportam mutuamente, que esbracejam, em vão, para manter a harmonia, que jogam aos dados com as tradições do mito, aqui lidas em chave de desconfiança e descrença – a educação de Telémaco, um jovem ingénuo, algo rústico, mas claramente inteligente, vai-se fazendo à custa deste contacto com a podridão, que nenhum enfeite postiço consegue disfarçar durante muito tempo.

---

<sup>3</sup> Para uma análise deste enquadramento mitológico e do modo como é transposto para a presente recriação, veja-se Silva, 2006a.

<sup>4</sup> Esta personagem é desenvolvidamente analisada em Silva 2006b.

Neste quadro, Orestes chega mais tarde, já a intriga vai bem lançada. Encontramo-lo no seu percurso de purificação após o matricídio, perseguido pelas Erínias, em estado de absoluta desorientação, ele que perdeu os caminhos que o deveriam levar a Delfos e se encaminhou, afinal, na direcção oposta, chegando a Esparta. É um Orestes com aparência de mendigo que encontra, à entrada do palácio de Esparta, uma Helena, irreconhecível, de cabelos rapados, também ela parecendo uma pedinte. O diálogo entre ambos lembra, a espaços, aquele que ocorre entre a rainha de Esparta e Teucro, no início da *Helena*, de Eurípidés. Também aqui Helena é fortemente atacada por alguém que, estando a falar com ela e sobre ela, não a reconhece. Mas mais interessante do que isso é a forma subtil como Hélia Correia vai construindo um subtil laço entre estas duas figuras, um entendimento improvável, que irá, depois, suportar o choque de um reconhecimento tardio, que não deixa de fazer lembrar, pelo tempo que demora, a *Electra* de Eurípidés. Neste processo, extremamente poderoso é o momento em que Orestes, inquieto pelas Erínias, atormentado pela loucura, se acolhe à protecção do regaço de Helena – logo, de todas as pessoas, de Helena – tal como, no *Orestes*, Eurípidés o havia feito acolher-se sob o bem mais provável abrigo constituído por Electra.

Orestes chega, já se disse, sob a aparência de mendigo. A ressonância homérica é evidente e torna-se ainda mais evidente quando vemos este mendigo, que longamente permanece incógnito, a restaurar, de forma inesperada, alguma da ordem daquela casa, encontrando o seu lugar – o lugar possível – naquela família disfuncional. Assim, Orestes mata o improvável pretendente a Hermíone, que assume, neste estranho mundo, a figura do próprio marido da jovem, Pirro, um guerreiro feroz e sem limites, capaz apenas de se alimentar do sangue, do medo, do sofrimento, completamente inadaptado a tempos de paz. Pirro morre às mãos de Orestes e Telémaco, numa aliança onde, de acordo com o paralelo feito, brilham ainda as reminiscências homéricas.

Quando tudo se recompõe, Hélia Correia faz a intriga voltar ao princípio – e nisso a identifica com a sina das narrativas gregas, sempre a voltarem ao início, sempre sucessivamente retomadas – e, nesse

momento, é já Orestes quem ocupa o lugar de Pirro, junto de Hermíone. As Erínias, dulcificadas, apaziguadas, são agora escravas de Helena. Compostos os enfeites, retocados os sorrisos, acolhem de novo o filho de Ulisses, agora forçosamente já menos inocente. E talvez seja essa a noção fundamental, quando somos colocados diante de recriações, como esta, de um conjunto de mitos da antiguidade: a inocência, o encanto inocente com que se sorviam estas histórias, não é possível nos dias de hoje. Em rigor, também já não o era no tempo de Eurípides.

Uma última referência, mais breve, à peça *O irmão*, de David Mourão-Ferreira, também já lida, em devido tempo, de forma atenta e aguda, por Maria Fernanda Brasete (1997). Esta obra de Mourão-Ferreira foi publicada pela primeira vez em 1963, representada em 1970, pelo Teatro do Salitre, republicada em 1996 (cf. BRASETE, 1997, p. 45).

Com acção localizada num meio burguês do início da segunda metade do século XX, no tempo simbólico de uma noite de Natal, a peça mostra-nos uma mulher, Bárbara, que espera um irmão que ninguém parece conhecer ou saber sequer se existe. A intriga, que se desenvolve por duas vezes, em sucessão, seguindo percursos paralelos – mais uma vez, como se fosse uma absoluta necessidade, este recurso, tão próximo da antiguidade, a enredos que insistentemente se renovam –, nunca nos deixa saber se aquele irmão existe mesmo ou se é apenas uma vontade muito funda, ou eventualmente uma manipulação, desta particular Electra. O ruído da porta que se abre, que encerra a acção de cada acto, sem que nunca saibamos quem chega, deixa-nos propositadamente sem suficiente resposta.

Fica aqui desenhada, nesta experiência dramática, uma outra linha de leitura particularmente importante quando pensamos no mito do filho de Agamémnon: o Orestes que não está, o Orestes que ainda não chegou. Orestes é também esse vazio que, durante anos, se faz esperar, existe apenas sob a forma de um nome, de uma ansiedade, de uma incerteza. O Orestes que existe na espera é uma tela em branco, que a angústia dos que esperam desenha de acordo com as suas cores. Pode ser a serpente que aterroriza o sono ou o guerreiro que acalenta os sonhos de vingança. Resta sempre saber se Orestes está à altura da espera.

No mundo dos Gregos, ainda que se faça esperar, Orestes acaba por chegar, mesmo quando o faz de forma improvável. “Talvez ele venha”, diz um relutante Orestes, falando de si mesmo, em diálogo com uma impaciente Electra, em Eurípidés. “Mas, tu és mesmo ele?”, pergunta a mesma Electra, depois do reconhecimento, quando a sorte lhe põe diante dos olhos aquele inusitado Orestes.<sup>5</sup> Nos dias de hoje, não é improvável que Orestes seja apenas uma sombra, um desejo – afinal, e de acordo com tempos tão vazios, uma ausência.

Recuemos agora um pouco, até às três vertentes sob as quais, neste breve trabalho, foi enquadrada a figura de Orestes: vingança, amizade, educação. O percurso de cada uma delas, ao longo da literatura grega, foi no sentido de uma progressiva degradação, como se fosse impossível a Orestes – e à sua história – manterem, à sombra de progressivas recriações, a sua feição modelar e paradigmática. Quando passamos para as recriações contemporâneas, notamos que duas dessas vertentes (a amizade, a educação) perdem força, de modo tal que não se dá por elas. Sobra a vingança, de todas a mais forte, a mais definidora. Mas também aqui o papel de Orestes se dilui, a vingança passa apenas a expiação e constante sofrimento, não há no seu acto qualquer lampejo de grandeza. Ou então, e essa é a forma extrema de diluir Orestes, ele transforma-se apenas numa sombra, uma ausência que alimenta um fogo dificilmente capaz de arder sem ela.

Multiplicar Orestes parece tirar-lhe nitidez. O retrato, como já vimos, esbate-se, os contornos parecem desafiar a acuidade da nossa visão. Mas quando o reencontramos, às vezes só uma pequena marca, outras vezes mais legível, mais intenso, há uma luz que, continuamente alimentada, nunca deixa de brilhar.

## Referências

BRASETE, M. F. Sobrevivência e renovação da tragédia em *O irmão* de David Mourão Ferreira. In: TORRÃO, J. M. (Org.). COLÓQUIO

---

<sup>5</sup> As duas breves citações encontram-se, respectivamente, nos versos 399 e 581 da *Electra*, de Eurípidés.

CLÁSSICO, 2., 1997, Aveiro. *Actas...* Aveiro: Universidade de Aveiro, 1997. p. 45-64.

CORREIA, H. *O rancor*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

EURIPIDES; WEST, M. L. (Ed.). *Euripides: Orestes*. Warminster: Aris & Phillips, 1987.

EURIPIDES; WILLINK, C. W. (Ed.). *Euripides: Orestes*. Oxford: Clarendon Press, 1986. DOI: <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198143963.book.1>

LOURENÇO, F. Bons e maus amigos no *Orestes* de Eurípides. In: \_\_\_\_\_. *Grécia revisitada*. Lisboa: Cotovia, 2004. p. 146-152.

MOURÃO-FERREIRA, D. *O irmão*. Lisboa: D. Quixote, 1996.

RUBEN A. *Um adeus aos deuses*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

SILVA, M. de F. A ama – um motivo clássico no *Rancor* de Hélia Correia. In: \_\_\_\_\_. (Coord.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006b. p. 115-128. DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-0391-9\\_8](https://doi.org/10.14195/978-989-26-0391-9_8)

SILVA, M. de F. Mitos em crise. Hélia Correia, *O Rancor*. In: \_\_\_\_\_. (Coord.). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006a. p. 93-113. DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-0391-9\\_7](https://doi.org/10.14195/978-989-26-0391-9_7)

## **Fiama Hasse Pais Brandão: escrita poética recriando os clássicos<sup>1</sup>**

### ***Fiama Hasse Pais Brandão: A Poetic Writing That Recreates the Classics***

Maria do Céu Fialho

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

mcfialhofluc@gmail.com

**Resumo:** A diversificada formação cultural de Fiama, o multiculturalismo que em si assume e lhe corre no sangue constituem a razão mais forte para que esta procura poética, que é procura da vida e do seu sentido mais profundo, seja imbricada, labiríntica, propícia à recolha reflexiva em si mesma ou no útero-caverna das palavras e do pensamento antiquíssimo, como recolha iniciática. Assim, perseguir na sua obra poética marcas do universo greco-latino leva-nos, inevitavelmente, à verificação de que raras vezes elas se encontram isoladas, autónomas, alheias a associações outras. Fiama põe lado a lado contemporaneidade e Mundo Antigo, geografias diversas, como *O Xanto*, *o Tibre* e *o Reno*, poesia alemã e grega, universo bíblico e universo helénico ou romano.

**Palavras-chave:** multiculturalismo; cabala; correspondências culturais; Os Clássicos e os Outros.

**Abstract:** The diversified cultural formation of Fiama, the multiculturalism that she embodies and that runs in her blood are the strongest reasons to make this poetic search. This is the search for life itself, and its deeper

---

<sup>1</sup> Este estudo corresponde a uma versão actualizada e aprofundada do trabalho publicado em *Revista Pessoa*, v. 2, 2010.

meaning, be it imbricated, labyrinthine, or conducting to a reflexive recollection in itself, or in the uterus-cave of words and ancient thought, as an initiatory collection. Thus, to pursue in her poetic work the marks of the Greco-Latin universe leads us, inevitably, to the fact that they are seldom isolated, autonomous, unrelated to other associations. Fiana puts side by side Contemporaneity and the Ancient World, diversified geographies such as The Xanthus, the Tiber and the Rhine, German and Greek poetry, the biblical universe, and the Hellenic and Roman universes.

**Keywords:** multiculturalism; kabbalah; cultural correspondences; The Classics and the Others.

Recebido em: 20 de março de 2017.

Aprovação em: 30 de julho de 2017.

Fiana Hasse Pais Brandão, de ascendência judaica por via materna e neta do escritor Raul Brandão, nasceu em Lisboa, no ano de 1938, e vem a falecer em Lisboa, em inícios de 2007. A sua infância foi passada numa quinta em Carcavelos, entre o enquadramento da natureza verdejante e das fainas rurais e a presença próxima do elemento aquático: o rio Tejo. Frequentou o liceu inglês, St. Julian's School, até ingressar na Universidade de Lisboa, no curso de Letras Germânicas, que combinava o ensino das línguas, culturas e literaturas alemã e a inglesa.

Do liceu inglês traria, certamente, uma boa formação no domínio das Línguas Clássicas, a que as aulas de Cultura Clássica, leccionadas pelo sábio e talentoso comunicador doutor Manuel Antunes, terão, certamente, acrescentado o estímulo de fascínio pela Antiguidade Greco-romana, que jamais a abandonará.

Desde cedo igualmente atraída pelas dimensões do hermético e da Cabala, Fiana sente as vozes culturais de múltiplas origens que lhe correm nas veias, que a cercam ou que a escola lhe mediou. Entre as raízes da cultura judaica, a literatura portuguesa, em particular, Camões, o imaginário anglo-saxónico e antigo, o perpétuo fluir das águas e o ciclo

incessantemente renovado da Natureza, Fiama busca, insaciável, a síntese, a unidade, a paz. A Cabala, como instrumento de leitura de um mundo de conversões e de equivalências, torna-se, assim, para ela, fundamental.

Não se espere, pois, encontrar em Fiama uma escrita fácil – em contrapartida, encontrar-se-á uma escrita quase mágica, que envolve e arrebatava o leitor, preso pelo ritmo, pela imagem, pelo som, e por essa teia de elementos de correspondências a decifrar.

Como aluna da Faculdade de Letras, torna-se uma das fundadoras do Grupo de Teatro das Letras. E como parece inevitável esperar deste espírito ímpar, estamos perante uma mulher de actividade poligráfica: Fiama dedicou-se à poesia, compôs obras dramáticas (recebeu o prémio Revelação de Teatro com a peça *Chapéus de chuva*, 1961), escreveu ensaios (é profunda conhecedora de Camões), dedicou-se à tradução (entre outras, de obras de John Hoyer Updike, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Novalis/Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, Anton Tchekov) e, na última década da sua vida, à prosa ficcional (*Sob o olhar de Medeia*, 1998).

Estreou como autora com *Em cada pedra um voo imóvel* (1957). No entanto, vem a ganhar notoriedade no meio literário com a revista/movimento *Poesia 61*, em que publica o texto “Morfismos”. Fiama é considerada como uma das mais importantes escritoras do movimento que revolucionou a poesia nos anos de 1960. Este grupo rebela-se contra a palavra poética estereotipada, rasteira e discursiva. A revista-colectânea reflectia, por seu turno, uma tendência poética atenta à palavra, à linguagem na sua opacidade, na busca de uma expressão depurada e não discursiva.

E este grupo de jovens poetas, através da revolução da palavra poética, assumia uma posição mais profunda, de rejeição de um *status quo* cultural e político. Fiama participou nas revoltas estudantis do início dos anos 60 e deu cobertura, em sua casa, a jovens revolucionários que passariam à clandestinidade.

Em 1996 foi agraciada com o Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores e seu livro *Cenas vivas* foi distinguido em 2001 com o prémio literário do P.E.N. Clube Português.

Confessa Fiama: “Comecei palavra a palavra [...] Assim: ‘Água significa ave’. A Poesia estava quase numa única imagem que coincidia quase com uma única palavra”.<sup>2</sup>

A palavra poética de Fiama, quer por via do cansaço perante palavras gastas e esvaziadas – cansaço partilhado pelo grupo de poetas da sua geração de juventude, Poesia 61<sup>3</sup> – quer por via da própria aprendizagem múltipla da sua força de expressão, de procura, de “surto do real” (cf. *Terra obscura*)<sup>4</sup> que nessa mesma palavra se reflecte, guia o leitor-ouvinte através de um universo complexo de correspondências, de quietude ou desassossego, de reconhecimentos ou de procuras. Essa mesma terra obscura tem presente a síntese paradoxal de Heráclito para a explicação do universo: o seu cerne, o seu centro, é o fogo e o verbo (*lógos*). Fiama entende, pois, a aprendizagem da palavra poética como a aprendizagem de um novo olhar sobre o mundo, em que os olhos e o espírito procuram o ‘significado’ da palavra-coisa numa chave de correspondências que conduz do múltiplo ao uno, por um contínuo esforço de olhar cultural, de síntese, sem barreiras à universalidade. Desse Uno floresce, como em árvore, uma infinidade ordenada de ramos que o poeta percorre em sentido contrário: é a Árvore da Vida, princípio activo da poesia.

Esse universo poético, que é o cosmos sob forma de texto-interrogação, de motivo de espanto, de quietude reconhecedora de leis de permanência na mutabilidade, é habitado por imagens referenciadoras várias, de sentido complexo, como o mar, a praia, o pinhal, a casa, de paredes limitadoras e frias, para além da qual se estende a quinta, em cujo coração a árvore ganha especial valor – desde as raízes mergulhadas na terra à copa que exhibe o fruto da sua seiva –, o campo, a cidade, na sua multiplicidade errática. Desse mesmo universo poético fazem parte as vozes referenciais da poesia, do teatro, da filosofia que constituem

---

<sup>2</sup> Cf. o texto “Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007): a fala do nome mágico”. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/fiama-hasse-pais-brandao-19382007--a-fala-do-nome-magico-117588>>.

<sup>3</sup> Cf. SILVEIRA, 1986.

<sup>4</sup> BRANDÃO, 2006, p. 111. Esta é a edição utilizada e da qual, doravante, se citarão apenas as páginas.

as matrizes do que somos, cultural e identitariamente, do que Fiama escutou, interiorizou, laborou em cotejos e sínteses, no seu percurso cultural, de Dante a Shakespeare ou a Goethe, a Rilke, a Homero, Heráclito, Platão, Plotino, Agostinho de Hipona, a Bernardim ou Camões, cujo universo poético tanto instigou Fiama e a levou a nele mergulhar hermeneuticamente com particular capacidade de leitura e sintonia, condensando essa sua compreensão de um discurso poético, ora claro, ora críptico, sob uma forma muito peculiar ao imaginário de ambos – a de labirinto.<sup>5</sup> O Camões elegíaco, que assimila, no seu neoplatonismo, a nostalgia hebraica do exílio, vertida nos salmos, empresta a voz a Fiama, por essa outra grande referência do seu universo cultural, que lhe corre nas veias, o *Livro*, como lhe chama, a *Bíblia* judaico-helénica e, creio, também a judaico-rabínica, que lhe teria progressivamente aberto as portas ao fascínio pela procura cabalística do entendimento das equivalências num universo animado pela Árvore da Vida, seu segredo, raiz e fim.

A diversificada formação cultural de Fiama, o multiculturalismo que em si assume e lhe corre no sangue constituem a razão mais forte para que esta procura poética, que é procura da vida e do seu sentido mais profundo, seja imbricada, labiríntica, propícia à recolha reflexiva em si mesma ou no útero-caverna das palavras e do pensamento antiquíssimo, como recolha iniciática. Assim, perseguir na sua obra poética marcas do universo greco-latino leva-nos, inevitavelmente, à verificação de que raras vezes elas se encontram isoladas, autónomas, alheias a associações outras. Elas põem lado a lado contemporaneidade e Mundo Antigo, geografias diversas, como *O Xanto*, *o Tibre e o Reno*,<sup>6</sup> poesia alemã e poesia grega, universo bíblico e universo helénico ou romano. Ou então, identifica-se o *tópos* clássico, liberto de referências.

Assim ocorre com o famoso símile das folhas de árvore da *Iliada*, VI, 146-149:<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Viria a reunir num volume, publicado em primeira edição de 1985, os seus estudos sobre Camões e outros autores da Literatura Portuguesa em *O labirinto camoniano e outros labirintos: temas de Literatura e de História Portuguesas*, 2007.

<sup>6</sup> Que o mesmo é dizer: a ancestral Troia homérica, Roma, com todas as suas memórias, e a cultura gótico-germânica. Poema pertencente ao ciclo “Dizer Avis”, p. 113.

<sup>7</sup> A tradução da *Iliada* é de Frederico Lourenço.

Assim como a linhagem das folhas, assim é a dos homens.  
 Às folhas, atira-as o vento ao chão; mas a floresta, no seu viço  
 Faz nascer outras, quando sobrem a estação da primavera:  
 Assim nasce uma geração de homens e outra deixa de existir.

Fiama oferece-nos uma “Folha viva” (p. 93, do ciclo “Pungente o verde”), eco da folhagem homérica mas mais ampla, abrangendo o todo do que vive, perece e se renova, nos segredos de uma convergência de que só a *Árvore da Vida* é ícone e suporte verdadeiro:

Mantém-se o ramo vivo  
 da verdura. A folha  
 cai, repõe-se, a copa reverdece,  
 o seu volume sobe.  
 Nada é efêmero  
 Sob o tom da luz. Tudo  
 Retoma a folha, tem recorte,  
 O seu pecíolo verde ou outra forma.

Cai a folhagem, tinge todo o chão,  
 Ou possuída a terra, ela persiste  
 E é perene a queda  
 De uma árvore; depois o surto,  
 E tudo convergente, se mantém.

A profusão de tópicos, referências diversificadas leva-me, tendo em conta o âmbito deste artigo, a seleccionar as referências mais expressivas e frequentes, com a preocupação de evitar a dispersão no discurso ou a mera catalogação de tópicos. Proponho-me proceder, então, a um percurso interpretativo, no intento de os compreender no seu contexto e na sua interrelação, tendo em conta o contexto mais lato do próprio universo poético de Fiama, na sua riqueza e complexidade. Selecciono três vectores da vivência e do imaginário poético de Fiama, conglutinadores da sua proximidade ao mito e do seu labor poético de síntese: o caminho da vida, errático ou de procura e encontro (de matriz também bíblica) e que abre espaço ao motivo do labirinto;<sup>8</sup> a

<sup>8</sup> Sobre a pluridimensionalidade e a plurissignificação do caminho na Cabala, veja-se: FORTUNE, 2010, p. 23 ss.

correspondência de mundos e símbolos e a ascese através deles, da mutabilidade aparente à permanência, o que envolve, particularmente, a presença de referências à filosofia grega, entrelaçadas, frequentemente, com elementos esotéricos, em particular de cariz cabalístico (exílio, separação da Árvore da Vida e nova reunião redentora de Deus e da sua Schekina<sup>9</sup>); a vida que anima a palavra – a palavra poética, que é também música, na sua harmonia, e que se torna imperativo para escutar os ecos harmônicos de um universo primordial e coeso (Orfeu, Anfion, Homero e os heróis e deuses cantados na saga homérica).

A palavra viva, aquela que radica e ecoa desde antes de a poesia ou filosofia se aprisionarem na escrita, anima o imaginário de Fiana – palavra anunciadora, como os vários anjos, palavra-caminho, que instiga ao percurso do labirinto da interrogação, escutando os sinais, cruzando-os, sendo seu intérprete, como os antigos magos. A cidade, por exemplo, toma a forma de labirinto pétreo, não urbanizado, porque desumanizado (“Jazente”, p. 143) e “o grande Minotauro hoje chama-se Chernobyl” (“O bucolismo deixará de ser um canto”, p. 633), já que os monstros do passado, “da nossa antiga pátria, a Grécia”, podem ameaçar o presente. Não estamos, pois, perante alguém que celebra um passado utópico na poesia. Por vezes o sentido de um poema completa-se com o do subsequente, como é o caso da relação entre o poema que acabei de referir e o que leva o título de reminiscência bucólica “Sed in Arcadia”,<sup>10</sup> p. 635) do mesmo ciclo “Cenas vivas”.

Na cidade aprendeu Fiana “o sentido da inocência” como consciência reminescente da sua vida passada: “e então amei o lugar-comum rural da minha vida, escrita depois dos bíblicos pastores de Hebron e dos idílios da Idade Clássica” (“Canto da inocência”, p. 583), do ciclo “Cantos do canto”.

---

<sup>9</sup> SCHOLEM, 2003, p. 157-169.

<sup>10</sup> Expressão cunhada em Virgílio que aparece, sob a forma *et in Arcadia*, na pintura seiscentista italiana (Guercino, 1618, quadro assim legendado, em que dois pastores fixam os seus olhos num crânio, como se a existência na Arcádia, sinónimo de vida feliz, tivesse, mesmo assim, como limite a ter em conta, a morte) e em Poussin (1637). O tema é retomado por Rezende.

O labirinto visível está na Terra, materializado, e tem voz através do mito de Teseu e Ariadne (“Canto do labirinto”, p. 581), “no entanto, no imo do espaço, o outro labirinto espera-me em cada dia de perda e salvação”, um Labirinto imóvel, alcançado pela meditação como olhar interior, de ascese à forma. Ao labirinto material se associam as figuras de Dédalo e Ícaro, em outros dois poemas, ou ele converte-se na própria errância que encontra corpo em outro mito, o das viagens de Ulisses, para o qual Ítaca representa, simultaneamente, mutação e permanência: “tudo passa e regressa. Somente o servo se apagou como vela antes das gerações vindouras” (“O Servo”, p. 663).

Este labirinto, a caminho do meio iniciático (caverna, ou mar<sup>11</sup>), é também o do percurso do eu lírico de Fiama, a caminho da praia, como um outro Ulisses, ligado ao mar dos seus rumos de error e encontro: é esse o pressuposto do poema “Caríbdis” (p. 492).

O outro tipo de permanência, associada a Ítaca, a de Penélope, dobrada sobre a teia de si mesma, que a isola do mundo e a imbrica num tecido infundável, é rejeitado por Fiama (“Sunt lacrimae rerum”, p. 479). Uma vez amada por Ulisses, Penélope desprende-se do mundo, para se deixar prender na teia – e esta prisão na teia antecipa a Mãe ausente, na sua infundável renda, em *Sob o olhar de Medeia*. A teia de Penélope (em que se adivinha o mito de Aracne), diversamente do labirinto de Ulisses, constitui um labirinto sem saída, como o ilustra o poema “Tecelagem” (p. 182). Apenas o Amor, no regresso de ‘alguém’ que penetra os muros da cidade, a resgata da queda e do fim:

No dia em que regressou à ilha de Ítaca o sol  
tudo se mudara, embora a tecelagem deliberadamente simbólica  
fosse, por exagero, interminável. Na verdade não só isso  
mas tudo tendia a ser outro. Havia chovido brandamente  
na véspera entre proas. O raio brusco  
repentino intenso colorira de novo tom  
murallas. Supunha que na cidade alguém  
ainda entrara como cidadão e recebera todo o direito

<sup>11</sup> O mar, na sua infinitude, é, simbolicamente – e é-o na poesia de Fiama – espaço de morte mas também, e simultaneamente, espaço baptismal de renascimento e purificação. Sobre o mar na poesia de Fiama, vide Fialho (2006).

da cidadania. Dando à população a figura,  
habitando-nos ao desconhecido. Hoje, ela esplende  
ao tear. Ontem nem a tecelã, ninguém e nada  
havam podido furtar-se ao início do fim.

Será, de algum modo, essa a resposta procurada – a do Amor, de elos cósmicos e humano – pelo olhar inquiridor e demiúrgico de Medeia, em *Sob o olhar de Medeia*,<sup>12</sup> no seu percurso labiríntico pelo mundo, destacado do de um possível Jasão, invisível, incorpóreo e simbólico, movido pela mágica ambição de encontrar o Velo de Ouro.

Todavia, o ritual e do trabalho da lã, “tela viva”, a partir da tosquia até à “arte antiga de fiar”, inscreve-se nessa cadeia de memória milenar de ritual dos gestos, cíclico, repetitivo, mas ligado à vida, numa espécie de recuperação do sentido dos gestos das gerações passadas, desde os pastores bíblicos à infância de Fiama (“O Meu gado”, p. 490), como se tal ajudasse a ultrapassar o sentimento do exílio – sentimento e situação bíblica do povo de Israel, longe da Jerusalém-plenitude, mas sentimento que também aproxima Fiama do grande exilado da poesia romana: Ovídio, o “O sulmonense Ovídio, exilado” cantado também, em elegia, por outro exilado genial, tão caro a Fiama: Camões (“Memorando, estando no Delta do Danúbio”, p. 600).

Percurso mais rico que o de Penélope é o da conversão de Nausícaa, propiciado espiritualmente pelo meio iniciático “mar”. Nausícaa converte-se, pela presença de Ulisses, o estímulo do amor, e pela voz do poeta (Homero) simultaneamente, em Amador e Amado, tal como o “eu lírico” de Fiama em “O Canto de Nausícaa” (p. 582):

Cada Poeta amou o meu ouvido,  
e hoje, ao som do mar, dou-lhes a boca  
da Amada à espera da metamorfose:

“Foi o mar que me fez criança, em jogos  
de praia, de bolas, de arcos, rítmicos,  
e quem me chamou Nausícaa foi o Poeta.

---

<sup>12</sup> Sobre a demiúrgia poética de Fiama, buscando, pela palavra, caminhar num universo onde seja possível desvelar as equivalências ao nomear as coisas, veja-se Sousa (2001), p. 34.

Se eu não fosse Nausícaa mas o arco  
tudo seria igual, porque a acção do amor  
sobre a coisa amada, estando na mão

de Nausícaa ou no ar, seria a mesma  
de transformar no todo as duas partes.”

Ela e o arco ou eu e o Poeta,  
quando deixo de ser poeta e sou a Amada  
que age sobre as coisas transformando-as.

É aqui evidente, além do mais, a presença da influência camonianiana (“Transforma-se o amador na cousa amada”).

Se o caminho e os erros de Ulisses decalcam o modelo do labirinto, na saudade da casa e na procura do reencontro com ela e consigo mesmo, uma outra procura, desta decorrente mas com coloração contemporânea, historicamente vinculada à própria biografia política de Fiama nos tempos da ditadura, é projectada sobre o perfil do herói: a da afirmação de uma cidadania libertadora, ainda que tal gesto passe por ocultar-se para se revelar: cavalo de Troia ou gruta de Polifemo, esotericamente correspondentes à caverna-útero iniciáticos a partir de onde o renascimento é possível, ainda que o risco da morte e do desconhecido estejam presentes, prestam-se a essa gestação de um mundo novo, que não é novo, afinal, mas que representa a reposição da justa ordem. Atesta-o o poema “Ulisses, outro” (p. 202):<sup>13</sup>

Com o cavalo de madeira recuperar  
a cidadania, a distinção  
entre a carne e a construção,  
o desconhecido.

O tempo é uma ilusão, quando se buscam ou tocam os segredos da eternidade, da permanência para além do mutável. Assim, no poema “Casa ou um vale” (p. 54, de “Nome lírico”) se canta a mesmidade

<sup>13</sup> O referente histórico deste poema – e, logo, o sentido possível deste – ganhou para mim luz ao escutar o depoimento de Gastão Cruz sobre a biografia de Fiama e a sua luta política comum, de juventude, ao acolherem, com risco, na clandestinidade da noite, activistas políticos perseguidos, em sua casa.

circular que tem o solo como meio de representação, equivalente ao rio. O solo, a terra, em que o homem está radicado, constitui, além do mais, também, heideggerianamente, a sua casa, a partir da qual faz a sua experiência de mundo e de pertença, de ‘*Befindlichkeit*’:

Aqui tudo  
é casa ou um vale  
porque uma casa entre montes  
é funda

De tão profunda é um vale  
e a mesma água  
que corre

tem o leito  
nessa casa  
ou de igual forma  
no vale

O mesmo nome  
tem uma casa ou um vale  
entre montes

E sendo fundo  
é um leito e  
nele  
a mesma água deito

Ao líquido meio que flui e que Heráclito vê como imagem da eterna mudança, contrapõe Fiama a hera no muro, como sendo ela mesma a “Hera de Heráclito”, num jogo de palavras – da planta e do nome próprio – que é o de sentido do cosmos: “[...] pensarei/ as palavras de um pensamento em corpo/preso ao fluxo e à rede das raízes/(radículas) contra o muro” (p. 11-112, do ciclo “*Germinações*”). Gea, do poema do mesmo nome (“*A Gea*”, p. 107), constitui essa milenar e mítica entidade da permanência e, logo, da espera, ou esperança, que envolve o devir como acidente, mas, ainda assim, com a morte implícita:

Gea, mãe terrena. Poisar sobre as (minhas)  
 espáduas uma palavra: espádua.  
 Hoje, parágrafo vão, meio-dia sem tempo; mas, no lugar,  
 pobre permanência,  
 esperar ou (o) vir.

Das “espáduas esquecidas do corpo de Gea” falará no “Poema 14” do ciclo “Rosas” (p. 295). Gea, mãe de deuses, na mitologia grega, parece fundir-se aqui com o princípio do feminino (Binah, a terceira Sefirah), separado transitoriamente do do masculino (Chokmah, a segunda Sefirah),<sup>14</sup> no Deus da Cabala, e na projecção na Árvore da Vida – feminino que é útero, força de nascimento e, por isso, princípio de vida mas também de morte, nessa vida finita, só recuperável para a imortalidade na re-união de princípios.

O poeta Hesíodo, cantor do mito das idades, é celebrado por Fiama como o cantor da circularidade.

O segredo do âmago dessa permanência na essência oculta do que é e se corresponde constitui a chave da presença recorrente do universo e da figura de Platão e Sócrates na poesia de Fiama. Para além do *Livro*, a *Bíblia*, naturalmente, a obra em dez livros, de Platão, *A República*, certamente, condensam o mistério, assumem a ligação de mundos, no mito de Er, objecto de outro poema (p. 410, do ciclo “Âmago I. Nova Arte”), ou, de acordo com a fórmula “tudo o que está em baixo é igual ao Alto”<sup>15</sup> a escada de Jacob (*Gen. 28. 11-19*) e a anamnese platónica são animadas do mesmo movimento ascensional do espírito, para a primeira se destacar, apontando para a ciclicidade no fluir do tempo e, à luz da interpretação cabalística, para a correspondência entre a parte superior do ciclo e a inferior, para a capacidade ascensional daquele que é tocado pela manifestação, do alto para baixo, de Javeh. Centremo-nos no poema *Er*, que leva o nome da personagem do conhecido mito do homem que, após ter vivido a experiência de morte e de permanência da sua alma no Além, regressou à vida, lembrado do que tinha contemplado da grandiosa perspectiva de mundo espiritual que visitara, mito contado no final do Livro X da *República*:

<sup>14</sup> FORTUNE, 2010, p. 104 ss.

<sup>15</sup> Canto da ave e do sótão, p. 571.

Por fora do coração voa a asa  
negra do melro. O mesmo que  
vive na minha vida. O que tem  
um assobio tranquilo e eterno.

Segue-me com o seu amor ocul  
to. Une o o olhar do solo raso  
ao olhar sobre a altura. Muda  
e depois é igual. Por vezes ve  
mo-nos nas brenhas junto ao mar.  
Noutro tempo foi numa aresta verde.

Vem da viagem de Ulisses. Um  
cantor. Nas figueiras de Ogygia  
cantando. Sobre um fio de er  
va. Oiço-o com a mesma penetra  
ção com que já foi ouvido na  
Natureza. Por Er. Além os  
pequenos pardais negam-no.  
Não os contemplo. Todos os anos  
estou atenta. Este poema  
afirma e recorda. Esta ave  
chama por mim como eu.

Pássaro e poeta identificam-se, como se um fosse a alma da outra, ou o espelho da sua alma. O chamamento desperta a reminiscência e segui-la significa entrar na consonância do ritmo e dos segredos da Natureza, rítmica e eterna. Pássaro de contradições, negro mas de canto suave, leva a cor da morte e a marca da eternidade. Une espaços e tempos: o solo às alturas, o feminino, porventura ao masculino do Alto. Dinâmica de anseio por união do que está separado, o melro-Er tem o movimento da alma. A sua ‘viagem’, assinale-se, é similar à de Ulisses. Cruzam-se, assim, os polos mitológicos acima indicados, sob o signo do extotérico. Tudo é correspondência. Ulisses é Er, nessa viagem iniciática em busca de si mesmo e da perenidade serena. O labirinto daquele será transcendido quando o grande Mistério se lhe revelar. Morte e renascimento encontram, na reminiscência que “Estas Acácias, Outras” (p. 127, do ciclo “Solo Solo”) despertam, a partir da árvore desgastada pelo verão, perante os

olhos da poeta, para a simbólica acácia ligada ao mito da morte, sepultura e redenção do Mestre Construtor Hiram, mencionado no *Livro dos reis* 1. 7-13. O mito, que não consta da *Bíblia* (apenas o nome e a função da personagem), associa ao sinal para reconhecer o túmulo do Mestre, assassinado pelos maus discípulos, um ramo de acácia, a árvore sempre verde e, por isso, tornada símbolo da imortalidade.<sup>16</sup>

O *Fedro* constitui, porventura, para Fiama, o mais amado dos diálogos platônicos, espelho da voz de Sócrates, não presa à escrita (“Ninguém tanto quanto Sócrates”, p. 641). Com o mesmo Sócrates que interpela Hípias – “Como se explica, Hípias, que os antigos sábios/todos se tenham afastado dos negócios públicos?” (p. 612, do ciclo “Elegíacos”) se identifica Fiama, assumindo como sua, na primeira pessoa, a pergunta feita em *Hípias Maior*. A pergunta de Sócrates é a de Fiama, porque toca Fiama no seu itinerário de vida: eu lírico e poeta empírico tocam-se, mediados pelo mundo antigo da filosofia e da poesia: “Ainda amo, neste exílio de paz, a mesma Paz// Sábia não sou. Calei-me porque/as memórias minhas e a voz sozinha/ também pertencem ao Todo, em harmonia”. O sábio é livre, como o poeta, o sábio é o sacerdote do mistério da humanidade e da vida: “e a memória retém o objecto e o outro, tronco de choupo ou copa de limoeiro; conhecermo-nos como diz Sócrates, é conhecermos no Outro quem nós somos” (“Canto da sombra”, p. 561). Princípio de vida, proximidade entre os homens, decorrente desse mesmo exílio que é afastamento do cosmos das ideias, mas bíblicamente vertido, o conhecimento de si mesmo, gravado como imperativo no templo de Delfos, decorre da reflexão e do silêncio que busca unir o que aparentemente é disperso. É óbvia a síntese de universos culturais aqui alcançada, sob o signo da Grécia.

Cruzam-se também os dois núcleos temáticos já referidos com o terceiro, o do poder da palavra-melodia poética primordial, antes da sua fixação ao escrito. Heitor, o mito de Tétis e Aquiles, o herói da *Iliada* tornado ‘quase imortal’ pelo banho dado pela sua mãe divina que, ao segurá-lo pelo calcanhar, deixou de fora da água da imortalidade essa ínfima parcela corporal do filho, condensa a nossa quase-imortalidade (“A Thetis”, p. 471):

---

<sup>16</sup> PEREIRA, 2008, p. 14. Também as Tábuas da Lei foram encerradas numa arca de ouro, fechada numa de madeira de acácia (*Êxodo*, 37.1-4). Cf. MOORE, 2009.

O pinhal, no atalho para a praia.  
Pude compará-lo mais tarde a Proteu.  
Um só pinheiro, que hoje posso situar  
também no Oriente. O que me permitiu  
modelar um pequeníssimo utensílio.  
Rolas de Junho, veterotestamentárias, tam-  
bém, e mestras de seu nome. O regresso,  
quando as pinhas, excêntricas em relação  
à massa verde, se confundiam nos meus vo-  
cábulos com pássaros crocitanes. O  
pinhal, iniciador de sons vegetais.  
Antecâmara do mar. Êxtase anterior.

E a água sapiencial. A do mar, que  
se transformava em sabedoria.

(Veja-se a gravura de Thetis que banha  
Aquiles na taça de mármore das abluções.)

O poder dessa voz primordial, que toca os homens, que move mundos, que abre o espírito, habita em Homero, em Euclides, como referência antecipada do que é ‘geo-metria’, na voz profética de Isaías, Empédocles ou na elevação que habita o cântico dos filhos destes – o gregoriano (“Isaías, Empédocles, filhos”, p. 159). Assim, Orfeu, poeta mágico, ou Anfion, têm o seu lugar na escrita poética de Fiana, ainda que Orfeu represente, mais que Anfion, o cantor que move as pedras e constrói a muralha de Tebas (“Anfion”, p. 138), o cantor mágico mas marcado pela ausência: Eurídice (cf. “Canto de Orfeu”, p. 587 de “Cantos do canto”). Orfeu suspende a sua lira e é destruído por não lograr o tão ansiado papel de mediador de mundos, de Hermes Trimegisto (cf. “Hermes Trimegisto”, p. 281), equiparado a Eros, mediador de mundos no contexto platônico (cf. “As rãs de Hermes”, p. 478-479), ou correlato da *mors*, no jogo vocabular latino *amor-mors*.

Os vários anjos de Fiana – *ángeloi*, mensageiros<sup>17</sup> – representam, igualmente, tentativas frustradas dessa ligação conseguida, ainda que deixem dela sinais.

---

<sup>17</sup> Sobre o significado cabalístico dos anjos, a que não são alheios os vários anjos de Fiana, veja-se Fortune (2010), p. 100 ss e p. 240 ss.

Mensageiros serão, de uma sabedoria antiga, os:  
 livros belos que ardem e ressuscitam  
 Com a força das próprias árvores vivas,  
 Como aquelas dos hortos de Alexandria  
 De onde nasceram os textos  
 Que, entre o pergaminho e o papel,  
 Guardaram para a Europa as mãos magnificas  
 Dos árabes e dos Gregos mortos.

No tardio Ocidente imaginámo-nos  
 A ler as páginas surdamente s' so,  
 Como se fossem escritas pelas línguas  
 No interior da nossa boca omnívora.  
 A pouco e pouco os livros penetraram  
 No interior da fronte, nos olhos  
 E a mão afeiçãoou a página  
 Como a plaine afeiçãoou a madeira.<sup>18</sup>

O regresso e a saudade do som da palavra viva, da palavra que é ouvido, como Homero, para escutar o grande texto do mundo, na magna caminhada em que os segredos – o Segredo – se oferecem renovadamente a desvendar, sempre insondáveis, moveram já civilizações e poetas, moveram profetas e sacerdotes, animados por essa força única que é o Amor, Amor Eros universal, configurado em todos os mitos de amor, ainda que mesmo no reino vegetal: a luxúria das glicínias, lúbricas de luz e a ela entrelaçadas, pagam o preço do amor ao sol, como uma *hybris* de tragédia grega (“Da *übris*”, p. 722), mas o facto de secarem “sempre no Outono” implica que de novo renasçam, na Primavera, no mesmo eterno ciclo que tudo move e perpetua. A palavra poética que nomeia e cria mundos reside no eco homérico, “a primeira fase épica da memória”, “os cérebros dos aedos” que, ao disseminarem a epopeia e a memória dos seus heróis, a verteram para línguas estranhas, mas deixaram viva a saudade “da origem/da expressão silenciosa contemplativa” (“Se eu estiver a discorrer sobre a loucura”, p. 219-220).

Em outro poema (“Teoria da realidade, tratando-a por tu”, p. 699-700) Fiana convida:

<sup>18</sup> De “Canto da perda dos livros”, p. 573.

Falemos mais dos gregos,  
que amaram o mar com a boca  
do canto dos aedos e da escrita,  
e com os barcos, que apontavam  
pelas linhas dos códices, na singradura.  
Ó realidade homérica, tu és  
pelos tempos traída, pelas línguas,  
e eu, que medeei da fala para a leitura,  
eu leio as epopeias para ti.  
Se foste tu, digo-te, a primeira  
após a fala, e a palavra do poeta  
seguida pelos poetas, seguidora  
de todos, quero louvar-te a ti. Sabes  
o que é o canto, tu? A medida contada?  
A harmonia flui do meu ouvido,  
o falado pela ordem das sílabas,  
as pausas, as vogais entoadas. Som,  
palavra dada, do abstracto ao tacto  
do meu ouvido. Manhã, infância  
em que a mãe de luz embala  
as palavras no canto.

Como sacerdotisa vigilante de Afrodite se assume Fiana – sacerdotisa apaixonada do amor – capaz, por ele, de arrostar a morte, consoante o mito de Hero e Leandro,<sup>19</sup> que consagra num dos seus poemas (“Poética de um rosto”, p. 476).

Purificando-se pelo mar de morte e redenção baptismal, pelo fogo, que é consumpção de amor e morte, até à *hesychia*, a helénica paz contemplativa da experiência da presença e da posse do divino, que

---

<sup>19</sup> Este mito trágico de amor inspirou poetas antigos, como Virgílio (*Georg.* 3. 258 e seguintes) ou Ovídio (*Her.*, 18 e 19), mas também poetas posteriores, como Byron ou o nosso Bocage. Hero, a virgem sacerdotisa de Afrodite em Sesto, e o jovem Leandro, de Abidos, apaixonaram-se. A fim de se encontrarem, Leandro atravessava de noite, a nado, o Helesponto, guiado pela lucerna que a amada lhe acendia na outra margem. Certa noite de tempestade, a chama extinguiu-se e Leandro encontrou a morte nas águas revoltas, em plenas trevas. Ao clarear o dia, Hero, vendo o corpo do seu amado à mercê das águas, atira-se do alto para o mar, pois não suportou sobreviver à morte do amado.

dá o título a dois poemas (p. 534), o eu lírico de Fíama aproxima-se da experiência do Coro das Bacantes, em *Bacantes* de Eurípides<sup>20</sup>, ao cantar essa paz suprema a que também dá voz – voz imortal e serena, no banquete sagrado de Dioniso (*Bacantes*, v. 383), sublinhada pelo silêncio que está para além das palavras, aprontando o sereno banquete final no grande crepúsculo que confina, uma vez mais e sempre, ciclicamente, com as auroras a que Homero emprestou dedos róseos: festim do início, festim final, na mesa posta que se oferece em emoções contidas, entre a palavra e o silêncio. “O mestre anunciado ausente” de “Hesychia 1” preenche toda a espera e abre, no silêncio, essa possibilidade serena de “estender-se o braço até ao fundo/ da longa mesa posta para as coisas” (“Hesychia 2”).

O banquete é o tempo da reunião e convergência, da oferta do que se dá a conhecer, conjugado com a sede da procura e da espera do Amado bíblico que já se anuncia. Banquete poético e cultural, em que o Mundo Antigo se entretece com outras luzes, como a *Hera de Heráclito*, num percurso de iluminação encontrada e procurada: banquete em que Dioniso e eros inspiram os convivas do Sócrates platónico (e a hera de Heráclito é a hera de Dioniso), banquete em que a alma espera ser saciada com a presença do seu Senhor, numa Jerusalém que fica para além do exílio e que os rios camonianos e veterotestamentários anunciam.

## Referências

BRANDÃO, F. H. P. *O labirinto camoniano e outros labirintos*: temas de literatura e de história portuguesas. Lisboa: Teorema, 2007.

BRANDÃO, F. H. P. *Obra breve*: poesia reunida. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

BRANDÃO, F. H. P. *Sob o olhar de Medeia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

EURÍPIDES. *As bacantes*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1992.

FIALHO, M. C. O mar na poesia portuguesa contemporânea: a escrita de Fíama Hasse Pais Brandão. In: OLIVEIRA, F.; THIERCY, P.; VILAÇA, R. (Coords.). *Mar greco-romano*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006. p. 397-415. DOI: [https://doi.org/10.14195/978-989-26-0438-1\\_21](https://doi.org/10.14195/978-989-26-0438-1_21).

<sup>20</sup> EURÍPIDES, *Bacantes*, v. 389.

- FIAMA Hasse Pais Brandão (1938-2007): a fala do nome mágico. *Público*, Lisboa, 21 jan. 2007. Caderno Cultura Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/fiama-hasse-pais-brandao-19382007--a-fala-do-nome-magico-117588>>. Acesso em: 21 jan. 2007.
- FORTUNE, D. *A cabala mística*. Tradução de Mário Muniz Ferreira. São Paulo: Pensamento, 2010.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.
- MOORE, D. *A Guide to Masonic Symbolism*. Hershaw: Ian Allan Publishing, 2009.
- PEREIRA, P. M. *Dicionário de termos maçónicos*. Lisboa: Produções Editoriais, 2008.
- SCHOLEM, G. *La Kabbale et sa symbolique*: Jean Boesse. Paris: Payot, 2003.
- SILVEIRA, J. F. da. *Portugal*: maio de Poesia 61. Lisboa: IN/CM, 1986.
- SOUSA, C. M. de. Na sabedoria de uma quietude: *Três rostos* de Fiama. *Relâmpago*: revista de poeesia, [s.l.], n. 8, p. 27-43, abr. 2001.



## ***Sophia na Grécia, evocando Fernando Pessoa***

### ***Sophia in Greece: Evoking Fernando Pessoa***

Maria António Hörster

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

mahorster@sapo.pt

Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

fanp13@gmail.com

**Resumo:** Este artigo foca-se na análise de dois poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen – “Em Hydra” e “Cíclades” –, um e outro partindo de uma vivência da Grécia insular, sugestiva de uma evocação de Fernando Pessoa. Estes são poemas que exprimem um “diálogo” interessante entre dois poetas paradigmáticos da contemporaneidade portuguesa.

**Palavras-chave:** Sophia de Mello; Grécia; luz; paisagem; cultura; Fernando Pessoa; poeta de Lisboa.

**Abstract:** This article analyzes two poems by Sophia de Mello Breyner Andresen, ‘In Hydra’ and ‘Cyclades’, both of them inspired by an experience on the Greek islands and evoking the works of Fernando Pessoa. Therefore, these poems express an interesting dialogue between two paradigmatic poets of Portuguese contemporaneity.

**Keywords:** Sophia de Mello; Greece; light; landscape; culture; Fernando Pessoa; poet of Lisbon.

Recebido em: 20 de março de 2017.

Aprovado em: 30 de junho de 2017.

## 1 Introdução

### 1.1 Notas bibliográficas

Oriunda de uma família com antecedentes dinamarqueses, pelo lado paterno, e portugueses e belgas, pela via materna, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) nasceu na cidade do Porto, onde passou a infância e a adolescência. Decisivos para a sua obra, sobretudo na fase inicial, seriam o seu contacto com a natureza no reino encantado da quinta da família, ao Campo Alegre, bem como a experiência do mar, na vizinha praia da Granja. Esta contemplação e, mesmo, esta imersão no real circundante, fê-la aceder às vivências opostas do caos e da harmonia<sup>1</sup> que tão relevantes se mostrariam ao longo de toda a sua obra.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Numa entrevista a Maria Armanda Passos (1982, p. 2), Sophia recorda algumas das suas primeiras grandes impressões de menina, por exemplo a experiência de grandes trovoadas durante as quais uma governanta recitava a Magnífica: “E ao mesmo tempo as palavras da Magnífica criavam uma espécie de salvação e de esplendor no meio do temporal, no meio do caos”.

<sup>2</sup> São numerosos, no seu primeiro livro, poemas que tematizam a harmonia, por exemplo, “É esta a hora”, *Dia do mar* (cf. *Obra poética*, p. 132); “As rosas”, *Dia do mar* (cf. *Obra poética*, p. 133); “Os deuses”, *Dia do mar* (cf. *Obra poética*, p. 144); ou o caos, “A ti eu canto”, *Dia do Mar*, “Noite”, *Poesia I* (cf. *Obra poética*, p. 62); *Dia do mar* (cf. *Obra poética*, p. 174); “Porque foram quebrados os teus gestos?”, *Dia do mar* (cf. *Obra poética*, p. 177); ou ambos, por exemplo, “Floresta”, *Dia do mar* (cf. *Obra poética*, p. 178). Como paradigmas de um e outro polo comparecem por vezes Apolo e Dioniso, por exemplo, “Deus puro, Apolo Musageta”, *Dia do mar* (cf. *Obra poética*, p. 154); “A ti eu canto”, *Dia do mar*. Registe-se que “A ti eu canto”, à semelhança do que sucede com “Dionysos e Apolo”, de *Poesia I*, p. 25-28, poemas em que a dimensão do caos e o louvor de Dioniso são tematizados com maior evidência, que se encontram ausentes da colectânea *Obra poética*. Sobre a importância que para ela assumia o caos, veja-se a entrevista a Maria Armanda Passos, acima referida, na qual se encontram as seguintes palavras: “Houve um dia um tremor de terra em Delfos e as pedras rolaram do cimo das montanhas e destruíram o templo cá em baixo, na encosta. Não me lembro já quem via neste facto um símbolo de como o caos, manifestando-se através de um tremor de

Para além disso, muito cedo, mesmo antes de saber ler ainda, contactou com a poesia,<sup>3</sup> tendo interiorizado a melodia, a verdade e a dignidade da linguagem poética.

Dessa fase de formação há ainda a valorizar, dentro da vertente poética que sobretudo nos interessa neste estudo, o encantamento com a Grécia, que viria a ter oportunidades diversas de se apurar, e a levaria a enveredar pelo curso de Filologia Clássica, na Universidade de Lisboa (1936-1939), ainda que não concluído com a obtenção de um grau.

Nome destacado nas letras portuguesas dos séculos XX e XXI, agraciada com o prestigiado prémio Camões em 1999, é como poeta que Sophia se estreia, tendo começado por publicar na primeira série da revista *Cadernos de poesia* (1940-1942). Incentivada por amigos e apoiada pelo conselho de Miguel Torga, viria a lançar a sua primeira colectânea, *Poesia* (1944), em edição de Autora. Seguem-se numerosos volumes líricos como *Dia do mar* (1947), *Coral* (1950), *No tempo dividido* (1954), *Mar novo* (1958), *O Cristo cigano* (1961), *Livro sexto* (1962), *Geografia* (1967), *Grades* (1970), *Dual* (1972), *O nome das coisas* (1977), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Musa* (1994), *O búzio de cós* (1997), *Orpheu e Eurydice* (2001). Do seu trajecto literário fazem também parte colectâneas de contos, com destaque para *Contos exemplares* (1962) e *Histórias da terra e do mar* (1984), conhecendo muito ampla divulgação os seus livros de histórias para crianças: *O rapaz de bronze* (1956), *A menina do mar* (1958), *A fada Oriana* (1958), *Noite de Natal* (1960), *O cavaleiro da Dinamarca* (1964) e *A floresta* (1968).

Autora de peças de teatro, Sophia tem ainda uma vasta obra, aliás menos estudada, quer como ensaísta – veja-se o volume *O nu na Antiguidade Clássica* (1975) –, quer como tradutora, por exemplo da

---

terra, pode de repente destruir a obra da geometria, da transparência, da... Vivemos à beira de um abismo que não é redutível... O caos de certa maneira revitaliza o cosmos, é uma fonte de energia e é isso o que o poeta sabe. Há uma dialéctica caos-cosmos em toda a obra de arte” (p. 4).

<sup>3</sup> Na mesma entrevista a M. Armanda Passos (1982, p. 2), a poeta recordava também o primeiro contacto com a palavra poética: “O primeiro encontro com o poema foi quando me ensinaram a Nau Catrineta, o que já contei num texto chamado ‘Como a poesia me criou’. Tinha três anos”.

*Anunciação de Maria*, de Paul Claudel (1960), de *Purgatório*, de Dante Alighieri (1961), de *Hamlet*, de Shakespeare, e de *Medeia*, de Eurípidés, entre outras obras.<sup>4</sup>

## 1.2 Sophia e a poesia do seu tempo

Quando Sophia faz a sua entrada no mundo das letras, o campo literário era dominado pelos movimentos opostos de presencistas e neorrealistas. Novas gerações procuram então afirmar-se, nomeadamente o grupo dos *Cadernos de Poesia*, em que comparecem nomes como os de Jorge de Sena e de Ruy Cinatti, poetas com quem Sophia conviveu e alimentou estreito diálogo. Fértil para a literatura portuguesa, a década de 40 do século XX assinala, precisamente num mesmo ano, 1942, dois acontecimentos editoriais importantes: a inauguração, pela Ática, da famosa coleção com que deu a conhecer Fernando Pessoa (1888-1935), ele mesmo e os seus heterónimos, a um público alargado, e a publicação de *Poemas*, de Rainer Maria Rilke (1875-1926), em tradução de Paulo Quintela. Pessoa e Rilke serão dois faróis a iluminar a poesia portuguesa das duas décadas subsequentes.

Também Sophia não se eximiu ao diálogo com estes dois grandes vultos. Numa fase inicial, porém, é Rilke – que Sophia, segundo o seu próprio testemunho, conhecera logo em 1938 em tradução francesa de Maurice Betz –<sup>5</sup>, quem detém uma presença mais nítida e mais forte na

---

<sup>4</sup> Destaque-se o prefácio que Sophia escreveu para a tradução de *Hamlet*, de Shakespeare (1987, Porto, Lello & Irmão Editores), em que tece interessantes considerações sobre as dificuldades que se põem à tradução dos clássicos, como também – com particular a propósito para o filão da recepção de temas gregos em Sophia – a tradução, publicada postumamente, de *Medeia*, de Eurípidés (2006, Lisboa, Caminho), levada à cena no mesmo ano, no Teatro Nacional D. Maria II, com dramaturgia e encenação de Fernanda Lapa.

<sup>5</sup> Sophia é porventura a poeta portuguesa cujo nome mais pronta e imediatamente se vincula ao de Rilke. Para além de afinidades intrínsecas, terá sido determinante o facto de ter travado contacto com Rilke, um contacto marcado pelo deslumbramento, em pleno período de aprendizagem poética. Quanto à data e ao veículo desse encontro, a própria poeta esclareceu, por ocasião das comemorações do centenário do nascimento de Rilke na Universidade de Coimbra, em 1976, que o conhecera através de *Poésie*,

sua obra.<sup>6</sup> Mais tarde a poeta confirma esta linhagem rilkiana. À pergunta directa: “Como escritora, sente-se influenciada por Rilke?”, responde numa entrevista de 1987, publicada no *Diário de Notícias* (Tomé: VI), com estas significativas palavras:

Rilke, quando o li pela primeira vez, foi para mim uma revelação, porque nesse tempo da minha adolescência eu tinha lido muita poesia, desde Homero, até Verlaine, passando pela Bíblia, Camões, Antero, Baudelaire, António Nobre, Byron, Horácio, Ovídio. Mas quase não conhecia poesia do século XX. Nem Pascoais tinha lido. Por isso Rilke foi para mim uma linguagem nova. Mas é-me difícil saber em que medida me influenciou, porque nos poemas que eu tinha escrito antes de o ler, mesmo nos primeiros poemas balbuciantes, já havia algo de rilkiano. É evidente que muitos poemas me influenciaram, sobretudo na minha juventude. Penso, por exemplo, que fui influenciada nesse tempo pelas metáforas de Lorca, que são metáforas redondas, que dão a volta. São como aqueles quadros de Picasso em que uma cara se vê ao mesmo tempo de lado e de frente. E, na época em que escrevi o “Coral” fui influenciada por Ruy Cinatti. Fui, também, muitas vezes influenciada pela pintura moderna e antiga. Mas em mim a influência mais real foi certamente Camões e também Antero.

Por outro lado, o fenómeno Pessoa vai-se-lhe impondo de forma talvez menos perceptível mas gradual,<sup>7</sup> acabando por reclamar-lhe, já

---

a tradução francesa de Betz, volume de que adquirira um exemplar logo em 1938 (cf. Hörster 2001, p. 528).

<sup>6</sup> Muitos foram os críticos e os companheiros de letras que logo a partir da sua estreia poética a aproximam de Rilke (cf. Hörster 2001, p. 528 ss).

<sup>7</sup> Já numa entrevista de 1957 (cf. MOURA, p. 5), Sophia evidencia o seu reconhecimento do extraordinário valor de Fernando Pessoa. Tendo-lhe sido perguntado “e qual a produção artística [em Portugal] de nível mais alto?”, Sophia responde: “É a poesia, que não depende nem de público nem de encomendas nem de empresários. A nossa

numa fase de maior maturidade, dois notáveis retratos-diálogo,<sup>8</sup> que constituem o objecto principal deste nosso estudo. Registe-se que, no quadro de leituras traçado por Sophia,<sup>9</sup> não comparece o nome do grande poeta modernista português, e a ausência da sua figura tutelar no horizonte dos primeiros livros da poeta é também registada por Eduardo Lourenço com as seguintes palavras: “E da avassaladora presença de Pessoa nos anos quarenta e cinquenta não se vislumbra na autora de *Dia do mar* e de *Coral*, aparentemente, um sinal de conivência” (1978, p. IV). E o crítico prossegue (1978: IV-V):

Na topologia da nossa aventura poética, Sophia e Pessoa ocupam os pólos opostos e nesse sentido a poesia de Sophia, de uma maneira bem diversa e muito mais radical que a de poetas que conscientemente se quiseram *outros* que Pessoa, inaugura ou põe termo à longa travessia da consciência poética como consciência infeliz que começa em Antero e tem em Álvaro de Campos a sua expressão “épica”. (LOURENÇO, 1978, p. IV-V).

Esta posição de Eduardo Lourenço mereceu, no entanto, algumas reticências a Martinho, que, num texto em que se debruça sobre a leitura que Sophia faz de Pessoa, começa por chamar a atenção para afirmações de Jorge de Sena (1982, p. 26); assim, já em 1958, aquando da organização da terceira série das *Líricas portuguesas*, Sena afirmara que “a nobreza de dicção” – marcante em Sophia – era “irmã da majestade subtil de Pascoaes e das grandes odes de Álvaro de Campos, cuja linhagem continuava”.

---

poesia moderna é magnífica. Teixeira de Pascoais e Fernando Pessoa são dois dos maiores poetas que conheço, em qualquer país e em qualquer época”.

<sup>8</sup> É esta a categoria que Eduardo Lourenço propõe para classificar estes dois poemas (cf. LOURENÇO, 1978, p. V).

<sup>9</sup> O seu horizonte de leituras não se restringe ao atrás traçado. Veja-se, por exemplo, o testemunho constante de uma entrevista de 1957 (Moura). À pergunta “Além de Camões que já citou, quais são os autores que mais lê?”, responde: “Homero, a Bíblia, Dante, Hölderlin, Rimbaud, Rilke, Lorca, Pierre Emmanuel, Eluard, etc.”. “E portugueses?”, pergunta-se de novo. Resposta: “Teixeira de Pascoais, Fernando Pessoa, Torga, Régio, Ruy Cinatti, Jorge de Sena...”.

Daí Martinho retira a conclusão de que, ainda que de forma difusa, “e mais ao nível da ‘dicção’ e do tom, era já visível em Sophia, antes de *Livro sexto*, a leitura ‘por dentro’ de Pessoa”.

Mais visível se torna o diálogo de Sophia com o grande poeta modernista nos poemas que lhe veio a dedicar: “Fernando Pessoa”, de *Livro sexto* (1962; cf. *Obra poética*, p. 466); o conjunto “Homenagem a Ricardo Reis”, de *Dual* (1972; cf. *Obra poética*, p. 597-605); “Fernando Pessoa’ ou ‘Poeta em Lisboa’”, de *O nome das coisas* (1972; cf. *Obra poética*, p. 661); “Fernando Pessoa”, de *Musa* (1994; cf. *Obra poética*, p. 856).<sup>10</sup>

### 1.3 Sophia e Pessoa

Se nas primeiras colectâneas de Sophia ainda podemos detectar alguns traços nórdicos e neorromânticos, a dupla descoberta do Sul (do Algarve<sup>11</sup> e da Grécia) contribui para firmar o filão de luminosidade, clareza e precisão que toda a crítica andreseniana tem realçado. A viagem à Grécia (em setembro de 1963, na companhia de Agustina Bessa Luís e seu marido Alberto Luís) veio permitir um diálogo entre uma imagem virtual, montada a partir das leituras de Homero,<sup>12</sup> com o impacto violento do confronto com o real grego em toda a sua plenitude.

Quem faça uma leitura sequencial dos volumes líricos de Sophia de Mello Breyner Andresen notará, não sem alguma surpresa, que uma série de poemas em que a poeta se confronta com a vida e a obra de Fernando Pessoa (1888-1935) nasce de vivências gregas – circunstância que por

<sup>10</sup> Em entrevista concedida ao *Jornal das Letras* (2011, p. 7), aquando da doação do espólio de Sophia à Biblioteca Nacional, a sua filha Maria Andresen deu notícia da existência de um texto em prosa poética dedicado a Pessoa: “Há um conto inédito incompleto e vários esboços. E uma série de tentativas autobiográficas. [...] e há, por exemplo, o princípio de um conto sobre Fernando Pessoa, que é muito interessante”.

<sup>11</sup> O seu filho Miguel Sousa Tavares recorda a Granja como uma praia de “água gelada e nevoeiro”, “uma praia tão má que se tomava banho na piscina”; tinha ele 10 ou 11 anos. “Mas depois, em 1961, fomos para o Algarve. Na praia D. Ana havia uma pensão e três casas. [...] Fomos uns 10 anos para essa casa. Depois para Vale de Lobos e Vilamoura, mas deu-nos nostalgia de Lagos” (COELHO, 2009, p. 6-7).

<sup>12</sup> “Homero” é título dado por Sophia a um conto, em que trata da sua primeira experiência da poesia.

vezes aparece expressamente assinalada logo no título ou na epígrafe de algumas composições. A impressão que se colhe é a de que o enigma Fernando Pessoa se lhe impôs de forma premente quando Sophia, nas suas viagens, se acerca do mar e da terra grega. Que razão ou razões poderão estar por detrás de tão inesperada associação? Esta foi a interrogação que de imediato se nos colocou e nos obrigou a tentar encontrar respostas.

## 2 Os poemas “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” e “Cíclades”: uma leitura

Centramos agora a nossa atenção em dois poemas, o primeiro, de junho de 1970, inserido no ciclo “Arquipélago”, do livro *Dual* (1972), e o segundo, de 1972, constante de *O nome das coisas* (1977). Como os próprios títulos indicam, um e outro poemas partem de uma vivência da Grécia insular, sugestiva de uma evocação de Fernando Pessoa.

### 2.1 “Imagino que viajasses neste barco”

#### **Em Hydra, evocando Fernando Pessoa**

Quando na manhã de Junho o navio ancorou em Hydra  
 (E foi pelo som do cabo a descer que eu soube que ancorava)  
 Saí da cabine e debrucei-me ávida  
 Sobre o rosto do real – mais preciso e mais novo do que o imaginado

Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto  
 Ante a meticulosa limpidez dessa manhã num porto de uma  
 [ilha grega]

Murmurei teu nome  
 O teu ambíguo nome

Invoquei a tua sombra transparente e solene  
 Como esguia mastreação de veleiro  
 E acreditei firmemente que tu vias a manhã  
 Porque a tua alma foi visual até aos ossos  
 Impessoal até aos ossos

Segundo a lei de máscara do teu nome  
 Odysseus – persona

Pois de ilha em ilha todo te percorreste  
Desde a praia onde se erguia uma palmeira chamada Nausikaa  
Até às rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias

O casario de Hydra vê-se nas águas  
A tua ausência emerge de repente a meu lado no deck deste barco  
E vem comigo pelas ruas onde procuro alguém

Imagino que viajasses neste barco  
Alheio ao rumor secundário dos turistas  
Atento à rápida alegria dos golfinhos  
Por entre o desdobrado azul dos arquipélagos  
Estendido à popa sob o voo incrível  
Das gaivotas de que o sol espalha impetuosas pétalas

Nas ruínas de Epheso na avenida que desce até onde estive o mar  
Ele estava à esquerda entre colunas imperiais quebradas  
Disse-me que tinha conhecido todos os deuses  
E que tinha corrido as sete partidas  
O seu rosto era belo e gasto como o rosto de uma estátua roída  
[pelo mar

Odysseus

Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para casa  
Onde estão as coisas que plantei e fiz crescer  
Onde estão as paredes que pintei de branco

Há na manhã de Hydra uma claridade que é tua  
Há nas coisas de Hydra uma concisão visual que é tua  
Há nas coisas de Hydra a nitidez que penetra aquilo que é  
[olhado por um deus

Aquilo que o olhar de um deus tornou impetuosamente presente –  
Na manhã de Hydra  
No café da praça em frente ao cais vi sobre as mesas  
Uma disponibilidade transparente e nua  
Que te pertence

O teu destino deveria ter passado neste porto  
Onde tudo se torna impessoal e livre  
Onde tudo é divino como convém ao real

(*Obra poética*, p. 626-627)

Numa afirmação poética de raiz biográfica, não muito frequente em Sophia,<sup>13</sup> é-nos apresentada, como uma vivência do sujeito poético, a chegada à ilha grega de Hidra. Um eu lírico de sentidos despertos abre-se a estímulos de ordem auditiva e visual,<sup>14</sup> indagando ávido um real que, na sua nitidez e primordialidade, supera a projecção antes intimamente elaborada.

As duas estrofes seguintes de alguma forma funcionam como proémio do poema. Por um lado, a limpidez é de tal forma excessiva que obriga o sujeito poético a registar em duplicado essa impressão primeira. “A meticulosa limpidez” de uma “manhã num porto” é sempre uma imagem de luminosidade e abertura, mas, se acrescida por “de uma ilha grega”, ganha ainda a força de uma superlativação. Suporte desta impressão geral é a série de substantivos concretos,<sup>15</sup> precisados por um único adjectivo – “meticulosa” –, que nada tem de ornamental.<sup>16</sup> Ao mesmo tempo, a anáfora reforça a veracidade da informação, dando peso à componente biográfica.

<sup>13</sup> Numa recensão a *No tempo dividido*, Mourão-Ferreira (1980, p. 174), sublinhava a ausência de biografismo na poesia da escritora: “A voz de Sophia de Mello Breyner Andresen ergue-se com uma pureza inusitada completamente isenta de biografismo, de expressão retórica, de teatralidade, de pitoresco – e de toda aquela imediatez interjectiva, tão frequente na poesia feminina”. Despida da sua radicalidade, esta afirmação de Mourão-Ferreira aplica-se a muito da poesia de Sophia. A própria Sophia, numa entrevista dada a Maria Maia (*Jornal de Poesia*, Lisboa, 10 de maio de 2000, p. 49; cf. CECCUCCI, 2011, p. 25), afirmava: “Eu não sei a diferença entre interior e exterior. Eu vejo com os olhos, ouço com os ouvidos [...]. Quanto à minha poesia [...] tem uma parte de cultura, tem uma parte intelectual. Mas tem uma parte vivida”. Logo, após a captura da sensação, Sophia reconhece a elaboração interior em que memória e cultura intervêm.

<sup>14</sup> Martinho (1982, p. 27) interpreta a insistência no “olhar” que percorre todo o poema como uma homenagem a Alberto Caeiro. Sem pôr em causa esta dimensão, diríamos, no entanto, que “ver” é uma lição que Sophia colheu em Rilke. Ela própria, em entrevista a A. Moura (1957, p. 5), à pergunta sobre qual a missão do poeta, responde: “Olhar, ver e dizer o que viu”.

<sup>15</sup> Segundo o testemunho de Maria Andresen Sousa Tavares, no prefácio de *Obra poética* (p. 31), o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, na primeira conversa que teve com Sophia, terá dito: “Gosto muito da sua poesia, tem muito substantivo concreto”.

<sup>16</sup> Sobre a propriedade rigorosa da adjectivação em Sophia, Prado Coelho (1980, p. 21) sintetizou: “Estes adjectivos (azul, verde, escura) não adornam, informam; são verificações de uma experiência visual, o dizer exacto do que é”.

O eu poético, como que obedecendo a uma força mágica, é levado a murmurar o nome de um “tu”, que por enquanto, no corpo do poema, permanece anónimo. A estratégia de repetição que já encontramos atrás encontra-se também nos dois versos seguintes desta estrofe *proémica*, incidindo agora em “nome”. Mas o nome, que é, em princípio, factor de identificação e individualização, por um processo de *paraprosdokian*, causado pelo adjectivo “ambíguo”, conduz antes a uma aporia.

O sujeito poético vai então construindo um perfil desse interlocutor invocado, em torno de semas que sublinham a imaterialidade (“a tua sombra transparente”), mas também a solenidade e a justeza (“e solene/ como esguia mastreação de veleiro”).<sup>17</sup> Esboça-se um momento de afinidade entre ambos: numa afirmação de fé, a voz poética acredita que esse “tu” é capaz de partilhar a experiência visual daquela manhã – e no entanto, esse “tu” continua imaterial, na medida em que vê, não com os olhos, mas com a alma. O perfil vai-se enriquecendo ainda com o sema da impessoalidade; mais do que inexistente, esse “tu” é impessoal porque em constante jogo com a máscara. Chega-se finalmente à enunciação do nome, ele mesmo duplo e ambíguo, “Odysseus – Persona”. Por um lado, Sophia explora a conhecida aproximação entre o nome do poeta português Fernando Pessoa e o substantivo latino para “máscara”, *persona*. Menos comum é a associação com a figura mítica de Ulisses, “o dos mil artificios” (*polyméchanos*), que, como Pessoa, em busca da sua verdadeira identidade, se desdobrou em múltiplas *personae*.

A menção deste duplo nome por um lado fecha o proémio, ao mesmo tempo que abre o desenvolvimento dos temas enunciados. Central é a identificação de Ulisses e Pessoa como protagonistas de uma errância, que tem por fim último a busca da identidade: tal como Ulisses é agente de um percurso fracturado “de ilha em ilha”, Pessoa concretiza a sua viagem em termos literários, repartindo-se pelos diversos heterónimos. O uso reflexo do verbo “percorrer”, numa expressão incomum, dá bem a dimensão interior e de autoindagação da viagem pessoana, que é metaforizada através do itinerário de Ulisses. Esse trajecto íntimo pelas várias ilhas de si mesmo é assinalado por duas referências homéricas, que

---

<sup>17</sup> Martinho (1982, p. 26) vê nesta imagem ecos de Álvaro de Campos.

simbolizam os dois grandes polos da salvação e da perdição: Nausícaa e as sereias.<sup>18</sup> Com esta equiparação, é como se Sophia acrescentasse a Fernando Pessoa um novo heterónimo.

Depois desta breve incursão pela personalidade de Pessoa, retorna-se ao cenário inicial do poema: “O casario de Hydra vê-se nas águas”. De novo se instaura a oposição entre a visibilidade luminosa de uma ilha mediterrânica e, com ela, a evocação de Pessoa. Sem nomear o seu interlocutor, Sophia sente-o presente sob o signo da ausência, prolongando-lhe a imaterialidade. São agora companheiros de viagem, partilhando Sophia com o poeta da *Mensagem* a experiência de quem navega pelo Mediterrâneo. Imagina-o concentrado no que é essencial, desatento ao “rumor secundário dos turistas”. Em íntima cumplicidade com as reacções do eu poético, este Pessoa imaginário estaria receptivo à face solar da natureza: “a alegria dos golfinhos” motivo recorrente em Sophia,<sup>19</sup> o “desdobrado azul dos arquipélagos”, numa hipálage em que a impressão da cor do mar se projecta sobre as ilhas, e “o voo incrível das gaivotas”, num efeito potenciado pelo próprio sol.

---

<sup>18</sup> O encontro de Ulisses com Nausícaa e as sereias, como exemplo das múltiplas entidades femininas com que o herói de Ítaca se depara no seu trajecto de regresso, implica dois tipos de aventura contrapostos. Nausícaa, a princesa dos Feaces, que acolhe o naufrago Ulisses e lhe facilita o acesso à autoridade do lugar, funciona como uma das suas aliadas (*Odisseia*, VI, 255-315). Em contrapartida, as sereias, caracterizadas no mito pelo canto persuasivo mas destruidor, constituem para o navegante uma tremenda ameaça (*Odisseia*, XII, 39-54, 165-198). De cada uma destas entidades, Sophia preserva os que são os símbolos convencionais: a praia e a palmeira, no caso de Nausícaa (*Odisseia*, VI, 85-100, 161-168), e as rochas negras como cenário em que se movem as sereias. O ambiente luminoso e aberto da praia, promissor de verdade e segurança, contrasta, portanto, com o negrume dos rochedos, onde se oculta o fascínio perigoso da mentira.

<sup>19</sup> Menções semelhantes à alegria dos golfinhos, vinculada à paisagem grega, aparecem igualmente nos poemas “Cíclades” – “Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria” (*Obra poética*, p. 652) – e “Crepúsculo dos deuses” – “Como golfinhos a alegria rápida/ Rodeava os navios” (*Obra poética*, p. 556). Não é esta a única vez em que Sophia recorre à autocitação. De acordo com Martinho, o verso “Que te quiseste distante como quem ante o quadro pra melhor ver recua” retoma três versos do sexto poema do conjunto “Homenagem a Ricardo Reis”, de *Dual (Obra poética*, p. 604): “Distante me desejo/ Como quem ante o quadro/ Pra melhor ver recua”.

O seu trajecto leva-os a Éfeso, a contrapartida cultural do que Hidra é do ponto de vista da *physis*. Símbolo de um clímax artístico, com o seu templo de Ártemis, uma das sete maravilhas do mundo antigo,<sup>20</sup> e intelectual, com a biblioteca de Celso, Éfeso representa a fusão do espírito grego e do romano, fundamento da cultura ocidental. É nesse cenário que visionam um “ele”, certamente Ulisses, o paradigma do viajante, com quem travam um diálogo imaginário.<sup>21</sup>

Esta figura anónima, curtida pelo desgaste do mar, adquire uma dimensão estatuária, como que retirada ao fluxo do tempo. Por ter atravessado as eras, as palavras que saem da sua boca revestem-se de uma autoridade oracular. Ainda que tendo conhecido todos os deuses e percorrido os sete cantos do mundo, o seu objectivo supremo é, porém, o do regresso a casa.<sup>22</sup> As suas palavras repercutem as que o Ulisses homérico pronunciou diante de Calipso, quando esta lhe oferecia a imortalidade se permanecesse na sua ilha (*Odisseia*, V, 203-220). Como homem, Ulisses vê a sua realização não no estatuto de imortal, mas no cumprimento das tarefas simples de uma vida humana, na sua ligação ao lugar que o viu nascer. A menção das “paredes brancas” da casa, o papel em que o homem deixa inscrita a sua passagem pela terra, contrasta, pela simplicidade, com a magnitude e imponência artística de uma das sete maravilhas do mundo, o templo de Éfeso, onde Ártemis tem o seu culto.

---

<sup>20</sup> Sobre o templo de Ártemis em Éfeso, cf. FERREIRA, J. R., FERREIRA, L. N. (2009), *As sete maravilhas do mundo antigo*, p. 57-64.

<sup>21</sup> Esta figura ambígua, em que nos inclinamos a ver uma referência a Ulisses, é por Martinho (1982, p. 27) identificada com o próprio Fernando Pessoa.

<sup>22</sup> Neste desejo de retorno a casa por parte de Ulisses, Sophia projecta a sua própria experiência pessoal. Aquando da sua primeira viagem à Grécia, em setembro de 1963, aponta num caderno: “Ao fim da tarde fomos à Acrópole. Beleza inigualável, leve brisa, mar brilhando ao longe. Maravilhoso o enquadramento na paisagem. Mar de pedras à roda do Parténon. Tirei muitas fotografias. Mas tal como o Ulisses estou sempre a pensar na minha casa” (cf. COELHO, 2009, p. 5-6). O sentido de pertença a uma casa e a ideia do caminho para ela ressalta também de uma frase que integrava o património imaginário da família Andresen. O bisavô dinamarquês de Sophia, que, atravessando o mar, se fixaria na cidade do Porto, disse uma vez a uma neta: “O mar é o caminho para a minha casa” (PEREIRA, 1985, p. 3).

Depois desta incursão por territórios de cultura grega, a resposta de Ulisses a Calipso cria a ideia do retorno, que no poema se concretiza por um regresso à imagem inicial de uma esplendorosa Hidra. Contrastando com o desgaste da paisagem construída por acção do tempo – em Éfeso as colunas imperiais encontram-se quebradas e os rostos das estátuas, roídos pelo mar –, Hidra é evocada de novo numa plenitude intocada que mantém a sua eterna nitidez. À semelhança do que acontecera no início do poema, também aqui o impacto visual do cenário é sublinhado pelo emprego de figuras de repetição, como sejam a anáfora e a epífora. Insistente é também uma outra imagem, a de que a paisagem é como é porque olhada por um deus.

Mas logo, numa espécie de anáfora imperfeita – “Na manhã de Hydra” –, acompanhamos o olhar do eu poético fixando-nos numa paisagem social – “no café da praça em frente ao cais”. No poema, a paisagem natural é pontuada por algumas, poucas, referências a artefactos ou construções humanas, simbólicos: o navio, marca de viagem exterior ou interior; o casario, símbolo da fixação humana a um lugar; o porto, símbolo de chegada e de partida; o templo com as suas colunas quebradas, símbolo da presença divina e da acção desgastante do tempo. E, aparentemente destoando desta série, a mesa do café. A uma segunda leitura, porém, também esta adquire uma dimensão simbólica. Uma mesa de café em Lisboa, em recanto fechado e sombrio, é o contexto em que Pessoa, no nosso imaginário, viveu e criou.<sup>23</sup> Em contrapartida, o café da praça de Hydra, em frente ao cais, num espaço aberto, de amplitude marítima, oferece um real que, por direito, estaria à altura de Pessoa. O

---

<sup>23</sup> Incontornável é aqui a remissão para o célebre quadro de Almada Negreiros (1964), que estiliza o poeta como criador solitário à mesa do café. Este mesmo imaginário concretizou-se na estátua que hoje se encontra diante do café da Brasileira do Chiado, um dos pontos do percurso lisboeta do poeta. A própria Sophia dedicou à mesma imagem de Pessoa à mesa do café o poema “Fernando Pessoa”, de julho de 1994, inserido em *Musa* (cf. *Obra poética*, p. 856): Com o sobretudo abotoado até ao queixo/ Embiocado afastado/ No lugar mais escuro do café escrevia/ O múltiplo poema o canto inumerável/ Arrancado ao desejo à paixão à memória/ Às lucidíssimas fúrias da renúncia.

poema envereda então por considerações judiciosas: na avaliação do eu poético, foi uma perda Pessoa não ter experienciado a dimensão plena e divina que o real pode ter na Grécia. A mesa do café atinge neste contexto uma dimensão mítica, como cenário da criação poética pessoana.

## 2.2 “Esquartejado pelas fúrias do não-vivido”

### **Cíclades**

#### **(evocando Fernando Pessoa)**

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença  
O teu nome emerge como se aqui  
O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso  
Viajante incessante do inverso  
Isento de ti próprio  
Viúvo de ti próprio  
Em Lisboa cenário da vida  
E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria  
O empregado competente de uma casa comercial  
O frequentador irónico delicado e cortês dos cafés da Baixa  
O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

(Onde ainda no mármore das mesas  
Buscamos o rastro frio das tuas mãos  
– O imperceptível dedilhar das tuas mãos)

Esquartejado pelas fúrias do não-vivido  
À margem de ti dos outros e da vida  
Mantiveste em dia os teus cadernos todos  
Com meticulosa exactidão desenhaste os mapas  
Das múltiplas navegações da tua ausência –  
Aquilo que não foi nem foste ficou dito  
Como ilha surgida a barlavento  
Com prumos sondas astrolábios bússolas  
Procedeste ao levantamento do desterro

Nasceste depois  
E alguém gastara em si toda a verdade  
O caminho da Índia já fora descoberto

Dos deuses só restava  
O incerto perpassar  
No murmúrio e no cheiro das paisagens  
E tinhas muitos rostos  
Para que não sendo ninguém disseses tudo  
Viajavas no avesso no inverso no adverso

Porém obstinada eu invoco – ó dividido –  
O instante que te unisse  
E celebro a tua chegada às ilhas onde jamais estiveste

Estes são os arquipélagos que derivam ao longo do teu rosto  
Estes são os rápidos golfinhos da tua alegria  
Que os deuses não te deram nem quiseste

Este é o país onde a carne das estátuas como choupos estremece  
Atravessa pelo atravessar leve da luz  
Aqui brilha o azul-respiração das coisas  
Nas praias onde há um espelho voltado para o mar

Aqui o enigma que me interroga desde sempre  
É mais nu e veemente e por isso te invoco:  
“Porque foram quebrados os teus gestos?  
Quem te cercou de muros e de abismos?  
Quem derramou no chão os teus segredos?”

Invoco-te como se chegasses neste barco  
E poisasses os teus pés nas ilhas  
E a sua excessiva proximidade te invadissem  
Como um rosto amado debruçado sobre ti

No estio deste lugar chamo por ti  
Que hibernaste a própria vida como o animal na estação adversa  
Que te quiseste distante como quem ante o quadro pra melhor  
[ver recua

E quiseste a distância que sofreste

Chamo por ti – reúno os destroços as ruínas os pedaços –  
Porque o mundo estalou como pedreira  
E no chão rolam capitéis e braços  
Colunas divididas estilhaços  
E da ânfora resta o espalhamento de cacos  
Perante os quais os deuses se tornam estrangeiros

Porém aqui as deusas cor de trigo  
Erguem a longa harpa dos seus dedos  
E encantam o sol azul onde te invoco  
Onde invoco a palavra impessoal da tua ausência

Pudesse o instante da festa romper o teu luto  
O viúvo de ti mesmo  
E que ser e estar coincidissem  
No um da boda

Como se o teu navio te esperasse em Thasos  
Como se Penélope  
Nos seus quartos altos  
Entre seus cabelos te fiasse  
(*Obra poética*, p. 651-653)

Se, neste caso, o nome de Fernando Pessoa não integra o título, a epígrafe não deixa dúvidas sobre a intenção de Sophia. É flagrante a semelhança com “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa” no que respeita ao seu *incipit*: o poema abre com a imagem de um lugar caracterizado por uma “claridade frontal”, do qual “emerge” – e o verbo já comparecia no poema anterior (v. 20) – o nome e, com ele, a presença de Pessoa. Confirmando a proverbial abertura de Sophia à dimensão do olhar, a personalidade pessoana é erguida através de uma imagética fotográfica, identificando-se Pessoa como um negativo, que sairia da sua sombra e se revelaria na plena luminosidade daquele espaço.

A estrofe seguinte passa a esboçar o retrato convencional do quotidiano lisboeta de Pessoa, sublinhando Sophia a relação antinómica entre o ser e o parecer, a presença e a ausência: “viveste no avesso/ Viajante incessante do inverso/ Isento de ti próprio/ Viúvo de ti próprio”. A estrofe ela mesma desenvolve-se numa lógica de verso e anverso: à avaliação conceptual e metafórica do que foi a relação vida e obra de Pessoa, seguem-se tópicos biográficos de grande concretismo. Um exterior marcado pela rotina, pelo apagamento e pela modéstia é a face visível sob a qual se oculta um turbilhão intelectual de alcance insuspeitado. Este é o Pessoa que, evitando a criação de vínculos de toda a ordem, habitou em quartos alugados, esteve ao serviço de diferentes casas comerciais desempenhando funções subalternas de escriturário e

tradutor,<sup>24</sup> e assumiu o papel convencional de frequentador “delicado e cortês dos cafés da Baixa”.<sup>25</sup> A menção dos cafés voltados para o Tejo<sup>26</sup> abre porém, na rotina de Pessoa, a dimensão visionária que corresponde à sua verdadeira natureza. O Tejo funciona como uma porta de saída para o sonho, a especulação, a liberdade de pensamento.

As fúrias,<sup>27</sup> entidades vingativas aqui com um campo de intervenção específico – “fúrias do não-vivido”<sup>28</sup> –, intervêm, esqueteando o prevaricador, imagem sob a qual se desenha o fenómeno da heteronímia. Assim, ao mesmo tempo que punem, as fúrias abrem espaço para a criação especificamente pessoana. No poema, este verso funciona, portanto, como charneira entre a banalidade do quotidiano exterior e a total liberdade interior que identificou Pessoa.

No espaço de ausência que se garantiu (“à margem de ti dos outros e da vida”), este novo Ulisses encontrou a liberdade para se entregar a arrojadas navegações interiores, sob o signo, não da deriva, mas da ponderação, da exactidão e do rigor, como sugere a metafórica náutica que informa a segunda metade da estrofe. Repercutindo a epopeia dos Descobrimentos, a escrita é aqui a ilha do achamento, criadora de uma outra realidade, que se substitui ao real e o supera: “Aquilo que não foi nem foste ficou dito”. Exacto cartógrafo da alma, Pessoa procedeu ao minucioso “levantamento do desterro”, imagem dúplice com que, por um lado, mais uma vez se evoca o tema do exílio, mas também o levantar da âncora para amplas e livres navegações.

<sup>24</sup> Esta condição de vida de uma grandeza insuspeitada no meio de um quotidiano corriqueiro e apagado é o tema da novela de Mário Cláudio *Boa noite, Senhor Soares* (2008). Aqui, a personagem de grandeza mítica contra a qual há-de ler-se a mediania da sociedade portuguesa é o anónimo Senhor Soares, afinal Bernardo Soares, o autor do *Livro do desassossego*, em representação metonímica da constelação pessoana.

<sup>25</sup> De acordo com Martinho (1982, p. 27), estes apontamentos denotam o conhecimento que Sophia teve da biografia de Pessoa escrita por João Gaspar Simões.

<sup>26</sup> Martinho (1982, p. 27) vê neste verso “uma reminiscência da ‘Ode ao Tejo e à Memória de Álvaro de Campos’, de Adolfo Casais Monteiro”.

<sup>27</sup> As fúrias são deusas que não tomam iniciativas de perseguição; a sua actuação é automática sobre o crime cometido e a dimensão da vingança, simétrica com a própria gravidade do acto criminoso a punir.

<sup>28</sup> Imagem semelhante comparece no poema “Fernando Pessoa”, de *Musa*. Cf. a nota 17 deste artigo.

Sophia concede seguidamente algum espaço à ideia de que o poeta de *Orpheu* é um vindouro tardio, terminada que fora a grande epopeia dos portugueses, por um lado, e, por outro, reduzida a presença viva dos deuses na natureza à experiência de frágeis e efêmeras impressões – “um murmúrio”, um “cheiro das paisagens”. Concluídas as grandes tarefas e esbatidas as grandes etapas culturais do Ocidente, Pessoa afunda-se no seu íntimo e desdobra-se: “E tinhas muitos rostos/ Para que não sendo ninguém dissesses tudo”. Nestes dois versos, pode ler-se mais uma vez a sobreposição de Pessoa e Ulisses (cf. poema “Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”): tal como o Ulisses homérico, na sua itinerância, reveste personalidades e atitudes diversas em função dos seus diferentes interlocutores, mas quando questionado sobre a sua identidade responde com “Ninguém” (*Odisseia*, IX, 366), também Pessoa, com o jogo heteronímico, abdicou de uma identidade única para potenciar a sua criação.

Depois destas imagens de vazio, abre-se um novo arco poético, que se ergue triunfante até ao clímax final. É como se o eu lírico não se conformasse e visionariamente ideasse para o “dividido” um outro projecto de vida, em que como grande aliada lhe surge esta paisagem grega – com as suas ilhas, a sua alegria, a sua luz, graça e plenitude.<sup>29</sup> É como se Sophia conscientemente retomasse o gesto utópico e “maternal”<sup>30</sup> do poema anterior, imaginando que uma vinda nunca concretizada de Pessoa às ilhas gregas pudesse realizar o milagre da união.

Recupera-se agora, do poema anterior, a antinomia Grécia/ Fernando Pessoa, sustentada em imagens e cadeias metafóricas semelhantes: a Grécia, caracterizada pelos logótipos “arquipélagos” e

---

<sup>29</sup> Referindo-se ao poeta em geral e ao seu papel, afirma Clara Rocha, em *Biblos*, s. v. “Andresen”: “Exilado num ‘tempo dividido’, o poeta demanda a unidade de um tempo arquetípico, povoado de deuses. O tempo presente é um tempo estilhaçado, destroçado, habitado pelas Fúrias que desceram do Olimpo para reinar sobre a trivialidade do quotidiano [...]. Contra ele, a poesia obstina-se na procura de um tempo uno, perfeito e inteiro. Encontra-o no paradigma natural (‘a verdade antiga da natureza’, que inspira alguns dos mais belos momentos de Sophia) e também no paradigma civilizacional grego, profundamente admirado [...] e identificado com valores de justiça, harmonia e beleza”.

<sup>30</sup> Esta caracterização da atitude de Sophia como “maternal” encontra-se presente no Prefácio que Eduardo Lourenço escreveu para a já referida quarta edição de *Antologia*.

“golfinhos”, representa, na projecção eutópica de Sophia, um Pessoa ideal, uno e alegre, que ela lamenta não ter existido. A imagem da Grécia (tanto no poema anterior como neste) expressa uma unidade harmónica em que colaboraram deuses e homens: a *physis* (arquipélagos, mar, golfinhos, luz, céu, praias, choupos) e a construção artística (templos e estátuas). Por obra mágica da luz, estabelece-se uma intercomunicação de todos estes mundos – pedra, carne e flora –, que sofrem uma metamorfose. Esta vibração uníssona do mundo manifesta-se, ao próprio nível estilístico, através de personificações, sinestésias e comparações (“respirar leve da luz”, “azul-respiração”, “a carne das estátuas como choupos”). A remissão mútua entre os elementos convocados exprime-se ainda pela imagem surrealista de sabor magrittiano<sup>31</sup> de um espelho nas praias, no qual confluem mar, terra e céu.

Num processo de autocitação, Sophia retoma três versos de um poema seu de autoquestionamento (*Dia do mar*, 1942; cf. *Obra poética*, p. 177), que agora adapta à evocação de Pessoa. A experiência de enigma, que numa primeira fase da sua criação sentira em relação a si mesma, é agora transferida para o seu interlocutor, o que significa que Sophia não vinca apenas as diferenças que a separam do poeta invocado, mas também traços de afinidade entre ambos. Nas sucessivas interrogações, unem-se os semas da divisão (“quebrados”), do isolamento (“muros”), da profundidade e do mistério (“abismos” e “segredos”). Este poema, em *Dia do mar* composto por quatro interrogações, surge aqui amputado do terceiro verso – “Quem desviou na noite os teus caminhos?”; assim se elimina a ideia negativa de “desvio”, que Sophia certamente não quer assacar a Pessoa.

Sophia prossegue na imaginação de uma hipotética chegada de Pessoa às Cíclades. Com este motivo da chegada, consolida-se mais um factor de aproximação entre os dois poemas. Porém, enquanto o eu lírico do primeiro se lançava “ávido” sobre um real ansiado, desta vez, em relação *quiástica*, é o real que amorosamente se debruça sobre o recém-vindo, como que procurando seduzi-lo. Nesta dupla forma de conceber a chegada às ilhas gregas, Sophia vinca a distância que a separa do poeta invocado.

---

<sup>31</sup> A “misteriosa evidência” que Eduardo Prado Coelho destaca no famoso passo da *Arte poética* III, em que Sophia evoca a lembrança “dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha”, leva-o a associar esta imagem à pintura de Magritte (COELHO, 1980, p. 22).

O esforço necessário para trazer aquele que viveu do avesso à plena fruição da Grécia fica patente no apelo repetido que lhe é dirigido (“Chamo por ti”). A resistência pessoal ao fascínio daquele mundo é tanto maior quanto resulta de um acto de vontade. Foi por opção, vincada pelo duplo emprego de “quiseste”, que Pessoa escolheu a distância.

Na ânsia de proporcionar ao “dividido” uma Grécia em toda a sua plenitude, Sophia propõe-se lutar contra o desgaste do tempo e reconstruir, a partir das ruínas, dos fragmentos e dos cacos<sup>32</sup> que a povoam, o mundo antigo em toda a sua coesão. Quebraram-se os símbolos da aliança dos deuses com os homens, na degradação de templos e da ânfora.<sup>33</sup> A ideia de que o passado pujante da Grécia se desmoronou, e de que os deuses, desfalcados do seu mundo, se retiraram, não é estranha ao pensamento

---

<sup>32</sup> Nestes versos, Martinho (1982, p. 28) identifica ecos do poema “Apontamento” de Álvaro Campos (1969, p. 378): “A minha alma partiu-se como um vaso vazio/ [...] / Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir”.

<sup>33</sup> Esta imagem da ânfora quebrada remete, de imediato, para aquela outra ânfora, que uma vez Sophia viu numa loja de barros em Lagos, e funcionou para ela como uma aliança com o sol (cf. *Obra poética*, p. 889): “Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação.

Olho para a ânfora na pequena loja dos barros. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol.”

Do significado que a ânfora para ela revestia, dá testemunho a cineasta Margarida Gil, que recorda um episódio na praia. Uma vez, em companhia de João César Monteiro, avistou “ao longe uma figura alada com uma túnica ocre e uma ânfora na mão, a passear, à beira-mar. Parecia uma aparição de uma deusa grega”. Era Sophia (NUNES, 2011, p. 6). Num comentário ao que designa por “a famosa metáfora da ânfora”, Ceccucci (2011, p. 19) sublinha a sua capacidade para mediar a ligação entre o sujeito poético e o belo das coisas reais: “a perfeição artística da ânfora, cuja própria realização harmoniosa, transmitida de geração em geração, provém da noite dos tempos, da civilização grega que, durante séculos, irradiou entre as gentes do Mediterrâneo, conformando-as e unificando-as no gosto e na procura do belo como modelo de vida e modalidade de comportamentos éticos, consequentemente e necessariamente submetidos à norma sob o signo da verdade e da justiça”. E mais adiante continua: “na sua perfeição e plasticidade, que desenha e evoca nostalgicamente um mundo e uma época em que a aliança dos seres e das coisas ‘reinava’ no equilíbrio espiritual de cada pessoa”.

grego (veja-se, por exemplo, o mito de Tróia na versão das *Troianas* de Eurípides, onde dois deuses, Poseidon e Atena, se retiram daquela que, de cidade próspera e devota ao culto, se tornou numa mancha de cinzas).

As imagens de ruptura impostas pela evocação do poeta português não logram, porém, vencer a plenitude que a envolvência grega transmite. De facto, a grandeza da Grécia mantém-se viva na imaterialidade do seu pensamento, palavras e melodias, de que as Musas detêm a competência. Vivas permanecem e prevalecem “as deusas cor de trigo”. Os efeitos mágicos deste mundo cultural, da música e do pensamento, repercutem na própria natureza. Natureza, património construído e pensamento abstracto formam, na Grécia, um todo harmónico e entre si cúmplice.<sup>34</sup>

O final do poema exprime a aspiração de Sophia de que a festa prevalecesse sobre o luto: de que Pessoa pudesse, enfim, abandonar o seu estatuto de viúvo e participar em pleno da “boda” que a Grécia oferece; de que “ser e estar coincidissem”, ou seja, que a transitoriedade fosse integrada e assimilada à essencialidade, de que a ausência fosse transformada em existência plena. A culminar, apresenta-se uma imagem de Pessoa que, qual Ulisses, tivesse em Thasos<sup>35</sup> um porto seguro, antes do regresso final à sonhada Ítaca,<sup>36</sup> onde uma Penélope o aguardaria.

<sup>34</sup> Uma das muitas imagens andresenianas da interpenetração destes diferentes estratos é a bellissima imagem dos deuses como “sol interior das coisas” (cf. o poema “O crepúsculo dos deuses”, *Obra poética*, p. 556).

<sup>35</sup> A ilha de Tasos, a par de Egina, é celebrada por Sophia no poema intitulado “Não te esqueças nunca” (*Obra poética*, p. 764): “Não te esqueças nunca de Thasos nem de Egina/ O pinhal a coluna a veemência divina/ O templo o teatro o rolar de uma pinha/ O ar cheirava a mel e a pedra a resina/ Na estátua morava tua nudez marinha/ Sob o sol azul e a veemência divina/ Não esqueças nunca Treblinka e Hiroshima/ O horror o terror a suprema ignomínia”. Claramente este poema retrata as duas ilhas gregas como paradigmas da beleza perfeita e intocada da natureza, em harmoniosa síntese com a cultura, por contraste com as marcas mais representativas da violência e capacidade de destruição do homem. Estes são dois aspectos contrastantes da realidade da vida e do mundo que nos cerca. Mais uma vez harmonia e caos se contrapõem.

<sup>36</sup> Sophia dedica a Ítaca dois poemas (“Ítaca”, “O rei de Ítaca”, *Obra poética*, p. 559 e 681, respectivamente). Sobretudo o primeiro parece essencial para a simbologia por ela atribuída à ilha de Ulisses: “Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar/ Porque esta é a vigília de um segundo nascimento/ O sol rente ao mar te acordará no inteno azul/ Subirás devagar como os ressuscitados/ Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial/ Emergirás confirmada e reunida/ Espantada e jovem como as estátuas arcaicas”. Recordando a experiência da navegação de Brindisi para Ítaca, Sophia vê

### 3 Conclusões

Se as viagens à Grécia se revestiram de grande intensidade para Sophia, não a fizeram, contudo, inflectir na sua trajectória poética, antes representaram uma superlativação de experiências e da sua expressão estética. Limpidez, harmonia, plenitude, centrais para o seu sentir e dizer o mundo, são agora vividas de modo absoluto.

Na Grécia com que Sophia se defronta nos dois poemas analisados, convergem, como elementos estruturantes, a dimensão física e a cultural. Haverá, em primeiro lugar, a notar que não se trata de uma geografia grega qualquer, mas das ilhas do Egeu, onde a marca da luminosidade mediterrânica é mais radical. De acordo com o testemunho da própria Sophia, a sua reacção num primeiro encontro com o continente grego, ao aportar no Golfo de Corinto, foi a de dar graças por ter nascido, no reconhecimento de que aquela experiência de beleza absoluta lhe proporcionou a dimensão “religiosa” do belo e da unidade: “Há um instante em que o regozijo em frente da beleza do Universo une, une todas as coisas e o que é poético é também religioso” (PASSOS, 1982, p. 3). Neste testemunho revive a ideia profundamente helénica de que aos mortais são consentidos instantes de comunhão com os deuses na vivência da perfeição essencial. Se a *physis* sobrevive ao desgaste do tempo e se oferece num quase eterno esplendor, a cultura, fragmentada pelo curso dos milénios, necessita da imaginação poética para se recompor.

Tendo a poeta percorrido diversos espaços da Grécia (Atenas, Delfos, Corinto, Epidauro e Olímpia), não é certamente por acaso que os poemas de evocação a Pessoa arranquem de uma vivência insular. Cremos residir aqui, na experiência desta *physis* grega, repartida e luminosa, um dos grandes impulsos para a evocação do poeta – devendo registar-se que o poema “Cíclades” se encontra integrado num ciclo a que Sophia deu o significativo nome de “Arquipélago”. A imagem da divisão faz emergir, por associação, a da heteronímia, enquanto o excesso de luz e de real acarreta, por oposição, a exploração das díades luz/sombra e

---

na famosa ilha do mar Iónico uma espécie de reduto eutópico, onde poderá recuperar “a sabedoria inicial” e a perdida “unidade”.

presença/ausência, que, constituindo dois temas profundos de Sophia desde o seu primeiro livro (ROSA, 1987, p. 15-20), são aqui exploradas por referência ao poeta de discreta vida e múltipla identidade.

Qual a imagem de Pessoa que ressalta de ambos os textos? Podemos dizer que há traços fundamentais que lhes são comuns – Pessoa como ausência, Pessoa como navegante e Pessoa como dividido –, os quais, no seu conjunto, colaboram num retrato coerente. A personalidade assim evocada, tão contrária à de Sophia, impõe-se-lhe como enigma a decifrar.<sup>37</sup> O fascínio sobre ela exercido por um absoluto tão diferente de si mesma justifica que retorne ao tema num segundo retrato-diálogo, em que o perfil do poeta dos heterónimos é aliás traçado por recurso aos mesmos tópicos. Comum aos dois poemas é igualmente a convocação de Pessoa à Grécia, imaginando-lhe um percurso e uma vivência distintos daqueles que o caracterizaram.

No entanto, uma diferença se torna evidente: enquanto no poema “Em Hydra” era o ambiente de plenitude luminosa que fazia emergir a imagem de um Pessoa sombra/ausência, em “Cíclades” o contexto grego cede lugar a uma evocação do poeta no seu quotidiano lisboeta. Esse recuo das ilhas gregas como cenário, em vantagem para a penumbra dos cafés lisboetas por onde Pessoa peregrinava, justifica que Ulisses, o navegante de muitos portos e de muitas ilhas, uma espécie de paradigma de fragmentação, esteja igualmente omissa no segundo poema.

Persistente é a interação enigmática entre os dois poetas, ao mesmo tempo controversa, porque fundada em sensibilidades muito diversas, mas responsável por um fascínio que inevitavelmente atrai polos opostos. Seduzida ela mesma pela luminosidade esplendorosa do mundo grego, aberta à pujança, geográfica e cultural, deste universo que

---

<sup>37</sup> Na já referida entrevista a Maria Armanda Passos, Sophia revela (p. 5): “Os primeiros poemas sobre Fernando Pessoa tiveram como ponto de partida o terem-me pedido uma conferência sobre ele. Ia ficando meio louca porque escrever em estilo lógico e explicativo é contrário à minha organização natural. No fim da conferência acabei mesmo um pouco alucinada, porque li o Pessoa todo ao mesmo tempo e acabei por ouvir fisicamente as quatro vozes do Fernando Pessoa. Fiquei completamente cercada. E, dessa espécie de cerco, de insatisfação e de incapacidade de decifrar o Fernando Pessoa logicamente, nasceram os poemas. É-me um pouco difícil explicar”.

agora lhe proporciona fortes sensações, Sophia é levada a reconhecer a diferença que a separa de um Pessoa sempre admirado. Mas não é censura o que lhe domina o pensamento, antes uma espécie de carinho maternal, de apelo afectivo perante alguém tão intimamente dotado para usufruir de tão absoluta e primaz plenitude.

## Referências

### Edições

ANDRESEN, S. M. B. *Antologia*. Edição aumentada, com prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

ANDRESEN, S. M. B. *Dia do mar*. Lisboa: Edições Ática, 1974.

ANDRESEN, S. M. B. *Obra poética*. Editado por Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

ANDRESEN, S. M. B. *Poesia I*. Coimbra: Edição da Autora, 1944.

### Estudos

ANDRESEN, M. Revelação de um espólio. *Jornal das Letras*, Oeiras, n. 1052, p. 7, jan/fev. 2011. Entrevista.

CECCUCCI, P. Trazer o real para a luz: o olhar e o ouvido voltado para os seres e as coisas na poética de Sophia. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 176, p. 15-27 jan./jun. 2011.

COELHO, A. L. No mundo de Sophia. *Público*, Lisboa, 21 jun. 2009. Caderno P2, p. 4-7.

COELHO, E. P. O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: \_\_\_\_\_. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense: 1972. p. 225-250.

COELHO, E. P. Sophia, a lírica e a lógica. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 57, p. 20-35, 1980.

HÖRSTER, M. A. *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*. Lisboa: FCB/FCT/MCT, 2001.

LANCIANI, G. Sophia de Mello Breyner Andresen: o labirinto da palavra. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 176, p. 9-14, 2011.

LOURENÇO, E. Para um retrato de Sophia. In: ANDRESEN, S. M. B. *Antologia, I-VII*. Lisboa: Moraes Editora, 1978.

MARTINHO, F. J. B. Sophia lê Pessoa. *Persona*, Porto, n. 7, p. 26-29, 1982.

MOURA, A. Sophia de Mello Breyner Andresen fala-nos de poesia e de arte. *Diário Popular*, v. 25, n. 4, p. 5, 1957

MOURÃO-FERREIRA, D. Sophia de Mello Breyner Andresen. Na publicação de *No tempo dividido*. In: \_\_\_\_\_. *Vinte poetas contemporâneos*. 2. ed. revista e ampliada. Lisboa: Ática, 1980. p. 173-177.

NUNES, M. L. Vida de versos. *Jornal das Letras, Oeiras*, n. 1052, p. 6-7, jan.-fev. 2011.

PASSOS, M. A. Sophia de Mello Breyner Andresen: “Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais...”. *Jornal das Letras, Oeiras*, n. 26, p. 2-5, 16 fev. 1982.

ROSA, A. R. A presença e a ausência em Sophia de Mello Breyner Andresen. In: \_\_\_\_\_. *Incisões oblíquas: estudos sobre poesia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Caminho: 1987. p. 15-20.

TOMÉ, L. F. Sofia de Mello Breyner termina o livro de poesia “estilo manuelino”. *Diário de Notícias*, n. VI-VII, 20 dez. 1987. Caderno Cultura.

**A “mordida da inveja”: defesa da obra e imagens de autoria ovidiana no *De Mulieribus Claris* de Giovanni Boccaccio**

***“Envy’s bite”: the Defense of the Oeuvre and Ovidian Authorial Images in Giovanni Boccaccio’s De Mulieribus Claris***

Talita Janine Juliani

Universidade Federal de Lavras, Lavras, Minas Gerais / Brasil

talitajanine@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo, propõe-se uma discussão sobre a construção da imagem autoral de Giovanni Boccaccio (1313-1375), dando particular enfoque à relação de tal construção com elementos da representação autoral do poeta romano Ovídio (43 a.C.-17 d.C.). Especificamente, consideraremos especialmente traços da imagem de um autor que defende sua obra da inveja de possíveis críticos. Dentre o *corpus* boccacciano selecionado, passagens do *Decameron* (1348-1351) e da obra *De Mulieribus Claris* (1361-1362) serão cotejadas, com amparo de metodologia intertextual aplicada às letras clássicas, com excertos dos textos ovidianos de *Remedia amoris* (1 a.C.-1 d.C.) e *Tristia* (9-12 d.C.). Como se verá, o confronto entre passagens de textos boccaccianos e ovidianos suscita novas possíveis leituras da obra do autor renascentista, propiciando renovadas reflexões acerca da representação autoral de Boccaccio.

**Palavras-chave:** Boccaccio; Ovídio; imagem de autoria; carreira poética; defesa da obra; inveja.

**Abstract:** This article proposes a discussion about the construction of Giovanni Boccaccio's (1313-1375) authorial image, focusing on the relation of this construction and elements of the Roman poet Ovid (43 B.C.-17 A.D.) author's representation. More specifically, we will focus on aspects of the image of an author who defends his work from the envy of potential critics. Excerpts from the *Decameron* (1348-1351) and the work *De Mulieribus Claris* (1361-1362), among the boccaccian corpus selected, will be compared with excerpts from the Ovidian texts of *Remedia amoris* (1 B.C.-1 A.D.) and *Tristia* (9-12 A.D.). This comparison will be supported by an intertextual methodology applied to classical studies. Thus, this article will convey that the comparison between passages of Boccaccian and Ovidian texts raises new possible readings of the work of the Renaissance author, providing us with renewed reflections on Boccaccio's authorial representation.

**Keywords:** Boccaccio; Ovid; authorial image; literary career; oeuvre's defense; envy.

Recebido em: 3 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 9 de maio de 2017.

## 1 Introdução<sup>1</sup>

Discorrendo sobre a influência de Ovídio em uma novela do *Decameron* (5, 7), Mario Labate (2006) lembra a importância que o estudo *Boccaccio Medievale* (1956), de Vittore Branca, teve para a crítica boccacciana, nomeadamente, para a compreensão do autor certaldense enquanto um “medievalista”. Para evidenciar que essa foi, por muito

---

<sup>1</sup> As questões discutidas neste artigo foram trabalhadas de forma mais abrangente em meu doutorado *Vestígios de Ovídio no De Claris Mulieribus de Giovanni Boccaccio* (2016). Uma versão anterior do presente texto (na qual também se discorre sobre a imagem de autoria boccacciana e ovidiana, mas não sobre a temática da defesa da obra e do autor) foi publicada pela revista *Morus – Utopia e Renascimento* (“Imagens de autoria e carreira poética: recepção ovidiana em *De Claris Mulieribus* de Boccaccio”, n. 9, p. 71-110, 2014).

tempo, a imagem de Boccaccio para muitos estudiosos, Labate (2006, p. 235) recorre ao verbete “Boccaccio” escrito por Branca no *Dizionario critico della letteratura italiana*, demonstrando como tal representação boccacciana se fez presente inclusive em obras de referência, de caráter enciclopédico: “Nella materia quanto mai varia e complessa del *Decameron il mondo classico è poco meno che assente*” (BRANCA, 1974, p. 351 *et seq. apud* LABATE, 2006, p. 235. Grifos nossos).<sup>2</sup>

Ao questionar a imagem que se construiu de um Boccaccio voltado praticamente apenas às fontes medievais (como se sugere na passagem do verbete acima), Labate (2006) afirma que não é sua intenção colocar em discussão o valor do trabalho de Branca, grande estudioso de Boccaccio e um dos maiores filólogos modernos (“uno dei maestri della filologia moderna”. *Ibidem*, p. 235), mas sim colocar o texto boccacciano à luz de novas perspectivas (“saggiarne la tenuta alla luce di prospettive nuove”. *Ibidem*, p. 235) e indagações filológicas indispensáveis ao renovamento de toda matéria artística (“quel lavoro di scavo che è la base indispensabile di ogni rinnovamento”. *Ibidem*, p. 235). No caso, Labate aplicará uma abordagem intertextual ao texto do *Decameron*.

Levando em conta o que já é reconhecido também pela crítica boccacciana, i.e. que o texto do *Decameron* é construído por um refinado processo de reescritura (“raffinato lavoro di riscrittura”. *Ibidem*, p. 235), Labate coteja a décima primeira carta das *Heroides* (a epístola de Cánace a Macarco), de Ovídio, e da novela de Violante e Pietro em *Decameron* (5, 7), com o objetivo de demonstrar que a presença da literatura clássica na obra de Boccaccio é maior do que aparenta (“la presenza della letteratura classica sia meno modesta di quanto sembrerebbe risultare dalla *communis opinio prima ricordata*”. *Ibidem*, p. 236).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Esse ponto de vista é constante no verbete: “Gli argomenti *derivano molto raramente dalle letterature classiche* e più spesso da narrazioni dotte o popolari dei secoli immediatamente precedenti”; “nel *Decameron*, al contrario, anche quando gli si offrono naturali e suggestivi i modelli classici, il B. sembra deliberatamente *sfuggirli ed escluderli per rivolgersi ad ammirati testi medievali*” (BRANCA, 1974, p. 351 *et seq. apud* LABATE, 2006, p. 235. Grifos nossos).

<sup>3</sup> Sobre as pesquisas de fonte (*Quellenforschungen*) acerca de Ovídio em Boccaccio, em contraste com estudos intertextuais, cf. breve discussão em meu mestrado (JULIANI, 2011,

O fato de que Labate (2006) realmente prova a intertextualidade existente entre os textos em questão é relevante para nossa pesquisa mais ampla, que se centra na busca de “vestígios” ovidianos no *De Mulieribus Claris*, um catálogo de biografias de mulheres escrito por Boccaccio entre os anos de 1361-1362. Para o presente artigo, em que nos interessa a figura autoral que tais vestígios ajudam a compor, é, sobretudo, importante que, além de evidenciar a presença de Ovídio no texto de Boccaccio por meio de diversas referências textuais (e.g. recursos estilísticos, enredo, disposição dos fatos)<sup>4</sup>, Labate coloque em questão a verificabilidade da figura bipartida de Boccaccio que aparece em muitos estudos (e que é, sem dúvida, corroborada pela imagem do autor medievalista apontada por Branca em *Decameron*).

Por bipartida entendemos (JULIANI, 2014), assim como parece sugerir Labate (2006) e também outros pesquisadores (MCLEOD, 1991, p. 78-79; FILOSA, 2012), a representação boccacciana como a de um autor dividido em duas fases muito diferentes: de um lado, “jovial”, “medieval”, “popular”<sup>5</sup> e “profano” nos primeiros anos da produção literária. De outro, teríamos o Boccaccio “humanista”, “religioso” e “moralista”<sup>6</sup> na produção da maturidade. Como se sabe, tais contrastes, pressupostos ou ainda afirmados muitas vezes em leituras recentes de

---

p. 75-85). No que toca à recepção das obras ovidianas de exílio no Renascimento e outros períodos, cf., no âmbito de estudos mais recentes, o volume editado por Ingleheart (2011).

<sup>4</sup> Sobre como Labate bucará provar a intertextualidade entre as obras ovidianas e boccaccianas referidas: “Scopo di questo mio intervento è mostrare, attraverso un esempio, come, nel quadro dei materiali letterari e narrativi che svolgono una funzione rilevante nel laboratorio dell’interstualità decameroniana, la presenza della letteratura classica sia meno modesta di quanto sembrerebbe risultare dalla *communis opinio* prima ricordata, e non si eserciti soltanto in maniera indiretta, o al livello di lontane matrici culturali o di archetipi di generi, modalità o registri narrativi, ma possa anche proporsi come specifico rapporto tra testi” (LABATE, 2006, p. 236. Grifos nossos). Entre os trechos cotejados estão, por exemplo, Ovídio, *Heroides*, XI, 33-77, e Boccaccio, *Decameron*, 5, 7, §22-26. Cf. Labate (2006, em especial, p. 238 *et seq.*).

<sup>5</sup> Cf. o estudo de Giardini (1965).

<sup>6</sup> Sobre a dualidade da figura boccacciana, Filosa (2012, p. 43) diz: “Insomma, vorrei che fosse superata una lettura del Boccaccio statica, che lo congela o nei tratti del giovane licenzioso delle opere comiche in volgare o del ‘convertito’ *senex* rigido e moralista. Ci

Boccaccio, costumam ser associados à língua empregada pelo autor: na primeira parte da literatura do certaldense, a italiana (o dialeto florentino), na segunda, o latim. Dessa forma o conjunto da obra, segundo a visão mais comum, acaba por se repartir em duas grandes vertentes: a produção em vernáculo e aquela composta em língua latina, com respectivas imagens de autoria normalmente apontadas como distintas.

Guarino (in BOCCACCIO, 2011, p. xxii) já evidenciava a existência da imagem boccacciana “bipartida” afirmando que, para alguns, Boccaccio se dividiria entre a representação de um autor libertino em *Decameron* e moralista em *De Mulieribus*. Mas, ainda para o mesmo estudioso, tal dicotomia não existiria de fato: Boccaccio é, ele afirma, um autor moralista tanto em *Decameron* quanto em *De Mulieribus* (*Ibidem*, p. xxiii). Para provar que não haveria tal separação na imagem boccacciana, Guarino (*Ibidem*, p. xx-xxi) oferece um cotejo entre o ensinamento moral presente na novela 3, 1 de *Decameron* e o que se lê na biografia de Reia Ília (XLV) em *De Mulieribus*, concluindo que ambas as histórias teriam o mesmo tipo de moralidade implícita. Sem entrarmos por ora no mérito do moralismo ou não que os textos de Boccaccio possam apresentar, o que nos chama atenção é a percepção e a negação, por parte de estudiosos modernos, da existência de uma imagem dividida do autor, associada à língua por ele utilizada, o que já levou estudiosos modernos a se perguntarem se acaso as obras de uma e outra fase não teriam autores distintos.<sup>7</sup>

É sabido que a figura bipartida de Boccaccio tem origem, sobretudo, em interpretações autobiográficas de seus textos, e que o mesmo pode ser dito quanto à representação de outros autores antigos,

---

sono infatti elementi che mutano, altri che rimangono costanti e appartengono, seppure in modi diversi, a fasi diversi”.

<sup>7</sup> “Yet, some critics have found it difficult to believe that the *Decameron* and *Concerning famous women* [*De Mulieribus Claris*] could have been written by the same man. Their misconception of the author’s masterpiece made them see a dichotomy which does not really exist. They saw a libertine in the author of the earlier work and a moralist in the biographer of women [...]” (GUARINO in BOCCACCIO, 2011, p. xxii).

inclusive Ovídio.<sup>8</sup> No que diz respeito ao autor do século XIV, Branca (2010, p. 235-300) faz um minucioso levantamento de passagens das obras de Boccaccio e seus personagens (principalmente das obras escritas antes de *Decameron: Filocolo, Amorosa Visione, Filostrato*) que sugeriram elementos para alegadas biografias do autor certaldense. Com isso, Branca compara tais passagens com dados documentados do autor. O cotejo dessas informações com os excertos considerados por estudiosos como “autobiográficos” levou à conclusão de que muito do que se supõe da vida do homem Boccaccio a partir de seus personagens e textos seriam apenas especulações irreais e aproximativas, e que, na verdade, as mesmas especulações não teriam correspondência com aquilo que realmente se conhece da vida do autor, pois faziam parte, muitas vezes, do que hoje se sabe terem sido exercícios de retórica (BRANCA, 2010, p. 240), ou então temáticas pertencentes a algum momento da produção literária típica do período (*Ibidem*, p. 255).<sup>9</sup>

Quanto às representações de Públio Ovídio Nasão (43 a.C.-17 d.C.), a situação é curiosamente semelhante. Holzberg (2006, p. 51) recorda que o que pensamos saber sobre o poeta romano da época de Augusto foi, na verdade, retirado de textos ovidianos escritos em primeira pessoa.<sup>10</sup> Para confirmar a elaboração de uma representação autoral e da construção de uma vida no “papel”, o estudioso (2006, p. 52) lembra que Ovídio representa a si mesmo de maneiras diferentes em seus próprios textos. Segundo aponta o pesquisador, nas elegias de *Amores* (entre 20

---

<sup>8</sup> O caráter profícuo de uma maior atenção à recepção da imagem de autor em textos antigos vem sendo evidenciado em pesquisas que problematizam a representação de *personae* de poetas romanos como vinculada a uma realidade “factual” – ou documentada – do autor empírico. Para citar exemplos no Brasil, cf. Vasconcellos (2011, p. 105-118 e 2012, p. 168-186). Sobre biografismo e intertextualidade, cf. também Vasconcellos (2011, p. 239-60). Ver também Billault; Casanova-Robin (2013), e, sobre autobiografia na Antiguidade, o recente texto de Möller (2014, p. 344-350).

<sup>9</sup> Para uma crítica do método de Branca, por sua vez, cf. Moreira (2011).

<sup>10</sup> “We are told again and again that, of all Roman poets, Ovid is the one whose biography is by far the best known to us. What we think we know is, in point of fact, drawn almost exclusively from references made by the first-person speaker in Ovid’s works” (HOLZBERG, 2006, p. 51).

a.C. e 1 d.C.), Ovídio coloca-se como *poeta/amator* (“poeta/amante”), e em *Ars amatoria* (1 a.C.-1 d.C.) e *Remedia amoris* (1 a.C.-1 d.C.) sobressai a imagem de *praeceptor amoris* (“preceptor do amor”), ao passo que em *Metamorphoses* (2-8 d.C.), a de *Mythologus*. Além disso, quase tudo que sabemos em termos de biografia sobre o autor é baseado em sua imagem de *relegatus* – uma imagem que perpassa sua poesia de exílio, os *Tristia* (9-12 d.C.) e as *Epistulae Ex Ponto* (13 d.C.), mas que fica mais evidente no poema 4.10 de *Tristia*.<sup>11</sup>

Disposta brevemente a temática da representação autoral e de como interpretações autobiográficas podem construir a imagem que se tem de um autor em determinada obra (ou obras), coloca-se diante de nós a questão de como as imagens de autoria em determinada disposição podem ser usadas para construir uma carreira literária. Com “carreira”, não nos referimos aqui a um “decurso da existência, a duração da vida” (oitavo sentido para o verbete *carreira* no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*) da pessoa que efetivamente escreve, mas sim ao percurso da autoria, que é delineado consecutivamente nas obras de um mesmo escritor.<sup>12</sup> Segundo recordam alguns estudiosos, um modelo muito influente de carreira literária se derivou, sobretudo, da interpretação das obras de Virgílio,<sup>13</sup> mas Ovídio também escreve, e reescreve, sua carreira ao se referir a suas obras presentes e anteriores (TARRANT, 2002; MARTELLI, 2013, p. 1-2). Mesmo que uma articulação explícita entre as imagens de autoria a cada obra não venha a ser detectada no texto

<sup>11</sup> Sobre a carreira poética de Ovídio, ver Holzberg (2006, p. 51-67), Mariotti (2000, p. 123-153) e Barchiesi; Hardie (2010, p. 59-88). Ver ainda Fredericks (1976, p. 139-154) e Labate (1999, p. 127-143).

<sup>12</sup> Sobre o conceito de “carreira literária” aplicado a autores antigos, cf., por exemplo, Lipking (1981), Helgerson (1983), Labate (1999), Cheney; Armas (2002), Hardie; Moore (2010), Coppini (2013) e Vasconcellos (2016).

<sup>13</sup> Sobre a criação de um modelo de carreira nas obras de Virgílio, ver texto de Theodorakopoulos (1997, p. 155-166), citado por Lipking (2010, p. 289). A respeito da importância da carreira virgiliana para a representação poética dos autores posteriores, a estudiosa nos diz: “The Virgilian *Vitae* impose on the poet’s life a strong pattern of linear development, a teleology which constructs the *Aeneid* as the simultaneous closure – ideological and narrative – of Virgil’s life and his writings” (THEODORAKOPOULOS 1997, p. 155). Sobre a influência da carreira poética virgiliana sobre outros autores, inclusive Ovídio, ver o capítulo de Putnam em Hardie e Moore (2010, p. 17-38) e Volk (2002; 2008).

boccacciano em apreço, e mesmo que a elaboração de uma carreira poética não seja tão evidente quanto é em Ovídio, estamos interessados no efeito que as várias representações de autoria em obras sucessivas e sua relação com os textos em si podem ter sobre o leitor que articule tais imagens.

Quando pensamos na imagem de autoria construída por Boccaccio em obras como *De Mulieribus* e *Decameron*, sabemos que tal cotejo pode contribuir para a revisão da dicotômica imagem de autoria do certaldense.<sup>14</sup> Conforme já mencionamos, há quem pense que uma leitura atenta das correspondências entre as duas obras boccaccianas oferece uma imagem menos heterogênea do que se costuma supor (GUARINO in BOCCACCIO, 2011). Quando, porém, comparamos a imagem de autoria boccacciana com a de um autor como Ovídio (cuja carreira poética é tão bem delineada), nossa primeira questão é: que correspondências ou contrastes podem ser revelados em *De Mulieribus*? E, pensando-se em termos de carreira poética, será que tal cotejo com Ovídio há de evidenciar o constante moralismo (apontado por Guarino) nas duas obras do certaldense acima referidas?

A imagem de autoria de Boccaccio já tem sido comparada à de Ovídio levando-se em conta, sobretudo, o *Decameron* (HOLLANDER, 1977. SMARR, 1987; 1991). Recentemente, Barchiesi e Hardie (2010) tematizaram a questão tendo em vista alusões à carreira literária ovidiana nessa obra vernácula. Entretanto, ao que saibamos, não se têm estudos mais direcionados a analisar a representação boccacciana expressa em *De Mulieribus* levando em conta sua possível relação com imagens do poeta romano em seus textos, menos ainda com a questão da carreira poética. Em estudo anterior (JULIANI, 2014), tratamos da imagem de *praeceptor*

---

<sup>14</sup> Lipking (2010, p. 299) assevera que considerar a elaboração de uma imagem de autoria associada à de uma carreira poética em textos de determinado autor possibilita a ampliação do círculo hermenêutico. Segundo o estudioso, a compreensão de uma parte da representação autoral viabiliza um entendimento mais expressivo da totalidade de tal representação, e o mesmo aconteceria no sentido contrário: “In this respect the field that we are building has expanded the hermeneutic circle. If we can understand the meaning of the whole only through understanding the meaning of each of its parts, and the parts only through a prior sense of the whole, a whole that takes in the full career will also illuminate the details of any particular text” (LIPKING, 2010, p. 299).

*amoris* de Ovídio (sobretudo em *Remedia amoris*) no *De Mulieribus*, de Boccaccio. Com o cotejo – em que levamos em conta a representação do autor como alguém que “aconselha” e “ensina”, a construção dos conselhos com base no uso de metáforas muito semelhantes, além de *topoi* comuns à poesia elegíaca – pudemos concluir que algumas facetas do “professor do amor”, notoriamente presentes em *Decameron*, também ecoavam no texto da maturidade do certaldense.

Nesta contribuição, propomo-nos a observar em *De Mulieribus* principalmente a imagem de um autor que se defende e defende a própria obra.<sup>15</sup> Para este artigo, em que se expõe apenas alguns aspectos dessa observação, levaremos em conta certas passagens da *Conclusio* do catálogo biográfico e textos selecionados de *Tristia* (principalmente livro II e o décimo poema do livro IV), bem como dos *Remedia amoris*. Com um breve cotejo de tais textos, buscaremos demonstrar, brevemente, que parece conectar os textos de Ovídio e Boccaccio a recorrência de dois elementos específicos: a antecipação da possibilidade de existir reprimenda por parte de críticos (e, conseqüentemente, a defesa de certa imagem que se construiu na obra em questão ou em outra obra), e o uso de metáforas em comum para representação da inveja.

## 2 A mordida da inveja

*ut potius alicuius in bonum vigeat opus, quam in nullius commodum laceratum dentibus invidorum depereat*

(BOCCACCIO, *De Mulieribus Claris*, *Conclusio*, §5).

Enquanto exilado, Ovídio constrói em seus textos diferentes aspectos de sua imagem de autor; diversidade que, por vezes, sugere um viés irônico em sua autorrepresentação. Segundo Harrison (2002, p. 90),

<sup>15</sup> Smarr (1987) observa a presença de passagens de *Tristia* (II), *Remedia* e *Ars amatoria* na Conclusão de *Decameron* (§ 4, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 20, 22 e 27), e na Introdução à Quarta Jornada (§3). Tais imagens remeteriam a sua “autodefesa” (“self-defense”, p. 247). Sobre a temática, cf. ainda Barchiesi e Hardie (2010, p. 87-88).

em *Tristia* (I, 1, v. 122), por exemplo, Ovídio se torna mais lamurioso e sofredor (em comparação ao lamento da elegia amorosa), e o poeta também se mostra consciente de um possível “declínio na qualidade de suas obras” (HARRISON, 2002, p. 89-90) quando estas são comparadas aos textos produzidos em tempos progressos, i.e., na época em que o poeta ainda vivia em Roma (cf. *Tristia*, I, 1, v. 35-40). Para Tarrant (2002), por sua vez, Ovídio se mostra na poesia exílica como um autor que busca por formas de canonização de seu trabalho e de sua própria imagem, uma vez que o eu poético compara sua situação com o texto homérico da *Iliada* nas *Epistulae Ex Ponto* II, 7, v. 34 (TARRANT, 2002, p. 30) e com Virgílio em *Remedia amoris* (v. 395-96) (TARRANT, 2002, p. 24). A imagem de um autor que faz a revisão de seu próprio trabalho (*Tristia*, I, 7, v. 22, 28 e 30 – referindo-se à revisão das *Metamorphoses*) também é apontada por Tarrant (2002, p. 27) como um aspecto marcante da representação de Ovídio,<sup>16</sup> bem como a figura de um autor que busca pelo perdão do leitor (*Tristia*, I, 7).<sup>17</sup>

Dentre os vários aspectos das imagens do poeta romano destacados pelos estudiosos, chamou-nos a atenção o modo como Ovídio se refere aos críticos de sua obra. Para defender-se de possíveis invejosos, o poeta augustano várias vezes lança mão de uma mesma metáfora. Trata-se da imagem da inveja (*invidia*, *liuor* em latim) como uma “mordida cheia de dentes”, ou como algo “voraz” e que tudo “dilacera”; imagem que é recorrente em passagens de seus textos nas quais o poeta defende dos críticos (leia-se, dos invejosos) sua obra.

---

<sup>16</sup> Sobre o tema cf. também MARTELLI, 2013.

<sup>17</sup> O interesse do poeta por sua própria recepção (projetando sua fama) foi apontado em *Tristia* (IV, X, 2; v. 125-128) por Tarrant (2002, p. 31) e também por Hardie (2002, p. 3) como elementos de um retrato de um autor obsessivo por reconhecimento poético e que poderia ser comparado, inclusive, à imagem dos personagens Narciso, apaixonado pelo seu reflexo (*Metamorphoses*, III), e Pigmalião, por sua obra (*Metamorphoses*, X). Para uma análise da temática da ilusão em ambas as passagens, cf. Hardie (2002, p. 143-172 e p. 173-226).

Vejamos, por exemplo, que Ovídio diz “rala-te, voraz inveja; já tenho um grande nome”,<sup>18</sup> retrucando, assim, àqueles que poderiam querer diminuir seu trabalho (como poeta) por considerar seus versos licenciosos (“Nuper enim nostros quidam carpsere libellos,/ Quorum censura Musa proterua mea est”. *Remedia amoris*, v. 361-2).<sup>19</sup> Poucos versos antes, ainda em *Remedia amoris*, Ovídio nos diz que “a inveja desmerece o talento do grande Homero”,<sup>20</sup> e que línguas sacrílegas dilaceram os versos do poeta grego.<sup>21</sup> Para isso, o autor elegíaco se vale do verbo *laniare* (“dilacerar”), que, em latim, evoca a ideia de deixar carne à mostra de uma ferida aberta por algo destruidor,<sup>22</sup> e é, assim como a palavra *edax* (segundo o *Oxford Latin Dictionary (OLD)*, “voracious, gluttonous, greedy”), associável à ideia da “mordida”.<sup>23</sup>

Pareceu-nos muito interessante constatar que nos versos finais de *Tristia*, IV, 10, um poema por muito tempo considerado autobiográfico (e, portanto, ligado à construção da imagem de autoria e carreira literária ovidiana), se utilize a mesma imagem para referência à inveja: “nec, qui detrectat praesentia, liuor iniquo/ Vllum de nostris dente momordit opus” (*Tristia*, IV,10,

<sup>18</sup> Em latim, “rumpere, liuor edax; magnum iam nomen habemus”. *Remedia amoris*, v. 389. A tradução é de Antônio da Silveira Mendonça (1994, p. 55).

<sup>19</sup> “É que recentemente alguns andaram criticando meus livrinhos; segundo dizem meus censores, é licenciosa minha Musa”. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça (1994, p. 53).

<sup>20</sup> Em latim, “Ingenium magni liuor detractat Homeri”. *Remedia amoris*, v. 365. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça (1994, p. 53).

<sup>21</sup> “Sacriligae laniantur carmina linguae”. *Remedia amoris*, v. 367.

<sup>22</sup> Cf. *lanio* no *OLD*, sentidos 1a, 1c e 2, respectivamente: “to wound savagely, tear, mutilate (flesh)”, “to cut up (meat, as a butcher)”, “to damage severely, break up, pull to pieces”.

<sup>23</sup> Uma primeira busca aos termos *edax*, *liuor*, *mordeo* e *morsus* no *TLL* rendeu mais de 60 resultados (somados) de usos das palavras em Ovídio. Uma análise sistemática dos termos, agora associados à metáfora da inveja como “mordida”, apontou o uso de expressão semelhante ainda nas *Epistulae Ex Ponto*, III, 4, v. 73-74 (“[...] quia laedere vivos/ liuor et iniusto carpere dente solet”); em *Amores*, I, 15, v. 1 (“quid mihi, Livor edax, ignavos obicis anos”); e nas *Metamorphoses*, XV, v. 234-236 (“tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas/ omnia destruitis vitiaque dentibus aevi/ paulatim lenta consumitis omnia morte!”).

v. 123-24).<sup>24</sup> Assim, é declarando que nem mesmo a ávida *invidia* conseguiu roubar-lhe a fama, que Ovídio conclui o último poema do quarto livro.

Em *Decameron*, tal imagem da inveja como uma espécie de “mordedura” também aparece em várias ocasiões de defesa da obra.<sup>25</sup> A imagem é facilmente observada na Introdução à Quarta Jornada da obra vernácula. Logo no parágrafo quatro, Boccaccio nos diz: “anzi presso che diradicato e tutto da’ morsi della ‘nvidia esser lacerato”. Nesse texto, o autor interrompe o ciclo de narrativas para dizer que ele estava sendo dilacerado pelos dentes da inveja por ser um autor não tão “elevado” (ou de matéria não elevada). Também em outras passagens do *Decameron* podemos notar que se repete a ideia apresentada por Ovídio,<sup>26</sup> e tais correspondências textuais indicam, como apontaremos a seguir, a proximidade não apenas entre Ovídio e *Decameron*, como também entre *Decameron* e *De Mulieribus*.

Em *De Mulieribus*, por sua vez, aspectos da defesa da obra se dão, de modo geral e resumido, no seguinte contexto: Boccaccio finaliza a conclusão de seu catálogo biográfico pedindo aos críticos que tolerem com sabedoria suas faltas (“equo animo quod minus bene factum est prudentiores ferant”. *De Mulieribus*, Conclusio, §5),<sup>27</sup> e mesmo que participem do processo de criação de *De Mulieribus*, acrescentando algo ou excluindo passagens que considerarem de pouca valia (“minus debite scripta augentes minuentesque corrigant et emendent”. *Ibidem*, §5).<sup>28</sup>

Surpreendente foi constatar que, no último parágrafo da Conclusio da obra *De Mulieribus*, também se vê que Boccaccio faz

<sup>24</sup> “Nem a inveja, que despreza as obras do momento,/ Mordeu trabalho algum dos meus com seu dente injusto”. Tradução de Patricia Prata (2007, p. 351).

<sup>25</sup> Sobre a defesa da obra em *Decameron* e obras de Ovídio, cf. novamente Smarr (1987) e também Barchiesi e Hardie (2010).

<sup>26</sup> Ver, por exemplo: “Adunque da cotanti e da così fatti soffiamenti, da così atroci denti, da così aguti, valorose donne, mentre io ne’ vostri servigi milito, sono sospinto, molestato e infino nel vivo trafitto” (*Decameron*, Introdução à quarta Jornada, §8. Grifos nossos); “riprenderannomi, morderannomi, lacererannomi costoro se io [...] (*Ibidem*, §32. Grifos nossos); “per chetacciansi i morditori” (*Ibidem*, §42. Grifo nosso).

<sup>27</sup> “Que os mais sábios suportem com o espírito tranquilo o que não foi feito tão bem”. As traduções dos excertos da obra *De Mulieribus Claris* para o português são nossas.

<sup>28</sup> “Que corrijam e emendem os excertos que considerarem indevidos, aumentando-os ou diminuindo-os”.

referência à mordida da inveja empregando uma imagem e vocábulos bastante semelhantes aos utilizados pelo poeta romano nas passagens acima mencionadas. Ali, Boccaccio apresenta a seguinte afirmação (citada na epígrafe desta seção): “é preferível que a obra prospere em favor de alguém do que pereça, sem proveito a ninguém, *dilacerada pelos dentes dos invejosos*” (*De Mulieribus*, Conclusio, §5. Grifos nossos).<sup>29</sup>

Vemos que, além de reverberar em passagens de *Decameron* – em um texto cujo propósito é a defesa da obra e do autor, a Introdução à Quarta Jornada –, essa imagem encerra o catálogo de biografias de mulheres escrito por Boccaccio, também numa passagem em que se defende a obra.

### 3 Considerações finais

Sabe-se o quão bem conhecia Boccaccio os versos de *Tristia*, uma vez que chega a citar alguns deles nos parágrafos 116-126 da pequena biografia que ele próprio dedicara a Ovídio, a qual integra a *Esposizione sopra la Commedia di Dante* (1374-75), em comentário ao Canto IV de *Inferno*.<sup>30</sup> No que importa à elaboração da imagem de “autodefesa” e “defesa da obra”, é muito provável, pois, que o texto ovidiano tenha sido acessado pelo certaldense.

Mas, feita a constatação do paralelo, restam várias questões quanto a sua amplitude e seus efeitos. Por exemplo, é preciso ponderar até que ponto a presença ovidiana, uma vez detectada, afetaria (a exemplo do que ocorre nos *Tristia* e nas demais elegias epistolares do autor romano) em *De Mulieribus* a imagem de poeta de final de carreira destacada em estudos modernos. Além disso, seria a imitação do certaldense uma expressão mais caricatural da moral que Ovídio defende na superfície de seu texto de exílio, ou teria Boccaccio conseguido trazer a seu catálogo de mulheres o reflexo da ironia ovidiana recentemente reconhecida nas pesquisas sobre o poeta?<sup>31</sup> Nossa hipótese é de que, qualquer que seja a

<sup>29</sup> “Ut potius alicuius in bonum vigeat opus, quam in nullius commodum *laceratum dentibus invidorum* depereat”.

<sup>30</sup> Cf. Ghisalberti (1946) para observações sobre o papel de Boccaccio como biógrafo de Ovídio.

<sup>31</sup> Sobre a ironia em Ovídio, especialmente em *Metamorfoses*, cf. Krupp (2009).

resposta a essas questões, ela influirá sobre a leitura da obra *De Mulieribus* e sobre a imagem de autor ali representada.

Com base nos estudos paralelos e breves excertos consultados, neste artigo podemos dizer que a representação de um autor cujo interesse é a “autodefesa” ou a “defesa da obra”, abertamente declarada em *Tristia* e reconhecida em *Decameron* com atestada presença ovidiana, faz-se ver também no texto final de *De Mulieribus*. Esse reconhecimento serve de mote para a reflexão acerca da questão da imagem bipartida de Boccaccio a que nos referimos na primeira parte do presente estudo; isso porque a recorrência da metáfora empregada em *Tristia* e *Remedia amoris* por Ovídio (e também em *Amores*, *Metamorphoses* e *Epistulae Ex Ponto*) aproxima os textos do poeta romano também do texto da obra *De Mulieribus*. Sendo assim, podemos pensar que se reitera a afirmação de Smarr (1991), em que se diz que Ovídio, autor querido a Boccaccio,<sup>32</sup> imiscui-se a seus textos. E, como pretendemos ter indicado, isso ocorre mesmo em textos normalmente considerados de cunho moral cristão: tal presença se nota em alusões textuais, construções poéticas e na própria imagem de autoria que o escritor certaldense constrói para si no catálogo de biografias de mulheres.

Agradecemos a Adir Fonseca Júnior pela disponibilidade em ler este trabalho, e pela orientação da Professora Doutora Isabella Tardin Cardoso.

## Referências

ANSELMINI, G. M.; GUERRA, M. *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: Gedit edizioni. 2006.

BARCHIESI, A. *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*. Pisa: Giardini, 1984.

BARCHIESI, A.; HARDIE, P. The Ovidian Career Model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio. In: HARDIE, P.; MOORE, H. (Ed.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge

---

<sup>32</sup> “Yet, Boccaccio’s desire to rescue Ovid reveals a sympathy that cannot allow Ovid to remain entirely a negative figure” (SMARR, 1991, p. 140).

University Press, 2010. p. 59-88. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511778872.006>

BARTHES, R. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BILLAULT, A; CASANOVA-ROBIN, H. (Ed.). *Le poète au miroir de ses versets: études sur la représentation du poète dans ses oeuvres*. Grenoble: Jérôme Millon, 2013.

BOCCACCIO, G. *Concerning Famous Women*. Translated by Guido Guarino. 2.ed. New York: Italica Press, 2011.

BOCCACCIO, G. *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Milão: Oscar Mondadori, 2009. v. I-II.

BOCCACCIO, G. *Decameron*. Tradução de Ivone Benedetti. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

BOCCACCIO, G. *Famous Women*. Edited and translated by Virginia Brown. Cambridge: Harvard University Press, 2001. (The I Tatti Renaissance Library, 1).

BOCCACCIO, G. *Les femmes illustres (De Mulieribus Claris)*. Traduit par Jean Yves Boriaud. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

BOCCACCIO, G. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore Branca et al. Milano: Arnaldo Mondadori, 1970. v. X.

BRANCA, V. *Boccaccio medievale*. Milano: BUR alta fedeltà, 2010.

CARDINI, R.; COPPINI, D. (a cura di). *Il rinnovamento umanistico della poesia: l'epigramma e l'elegia*. Firenze: Polistampa, 2009.

CHARTIER, R. Figuras do autor. In: \_\_\_\_\_. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: UnB, 1998. p. 33-66.

CHARTIER, R. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: Edufscar, 2012.

CHENEY, P.; DE ARMAS, F. A. (Ed.). *European Literary Careers: The Author from Antiquity to Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2002. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781442674684>

CHENEY, P.; HARDIE, P. (Ed). *Oxford History of Classical Reception in English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2015. v. II.

CICCARELLI, I. *Commento al libro dei Tristia di Ovidio*. Bari: Edipuglia, 2011.

CONTE, G. B. *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Segrate: G. Einaudi, 1974.

COPPINI, D. “Quaeque manus ferrum, posito fert ense libello”. L’autorappresentazione di un poeta guerriero (Michele Marullo). In: BILLAULT, A.; CASANOVA-ROBIN, H. (Ed.). *Le poète au miroir de ses versés: études sur la représentation du poète dans ses oeuvres*. Grenoble: Jérôme Millon, 2013. p. 157-171.

COPPINI, D. Le metamorfosi del Pontano. In: ANSELMI, G. M.; GUERRA, M. (a cura di). *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura fra Medioevo e Rinascimento*. Bologna: Gedit Edizioni, 2006. p. 75-108.

COPPINI, D. Memoria di poeti classici fra Medioevo e Umanesimo. In: GRACIOTTI, S.; DI FRANCESCO, A. (a cura di). *L’eredità classica in Italia e Ungheria fra tardo Medioevo e primo Rinascimento: atti dell’XI Convegno italo-ungherese (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 9-11 novembre 1998)*. Roma, 2001. p. 139-162.

DE SMET, I. A. R. Giants on the Shoulders of Dwarfs? Considerations on the Value of Renaissance and Early Modern Scholarship for Today’s Classicists. In: HARRISON, S. J. *Texts, Ideas, and the Classics Scholarship, Theory, and Classical Literature*. New York: Oxford University Press, 2007.

FILOSA, E. *Tre studi sul De mulieribus claris*. Milano: Edizioni Universitaire di Lettere Economia Diritto, 2012.

FORNI, P. M. *Forme complesse nel Decameron*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1992. (Biblioteca di Lettere Italiane, XLII).

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

FOWLER, D. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. In: \_\_\_\_\_. *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 115-137.

FREDERICKS, B. R. Tristia 4.10: Poet's Autobiography and Poetic Autobiography. *Transactions of American Philological Association*, Baltimore, v. 106, p. 139-154, 1976. DOI: <https://doi.org/10.2307/284096>

GHISALBERTI, F. Medieval Biographies of Ovid. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. 9, p. 10-59, 1946. DOI: <https://doi.org/10.2307/750308>

GIARDINI, M. P. *Tradizioni popolari nel Decameron*. Firenze: Olschki, 1965.

GIROLAMO, C. di; LEE, C. Fonti. In: BRAGANTINI, R.; FORNI, P. M. (a cura di). *Lessico critico decameroniano*. Torino, 1995. p. 142-161.

GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

GREEN, M. *Milton's Ovidian Eve*. Farnham: Ashgate, 2009.

GUMBRECHT, H. U. Editing Texts. In: \_\_\_\_\_. *The Powers of Philology*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2003. p. 24-41.

HARDIE, P. Introduction. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 1-10.

HARDIE, P. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University press, 2002.

HARDIE, P. Redeeming the Text, Reception Studies, and the Renaissance. *Classical Receptions Journal*, Oxford, v. 5, n. 2, p. 190-198, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1093/crj/clt008>

HARDIE, P.; MOORE, P. (Ed.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: Hardie, P. (Ed.). *Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 79-94. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521772818.007>

HELGERSON, R. *Self-Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton, and the Literary System*. Berkeley: University of California Press, 1983.

HINDS, S. *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HOLLANDER, R. *Boccaccio's Two Venuses*. New York: Columbia University Press, 1977.

HOLLANDER, R. The Proem of the *Decameron*: Boccaccio Between Ovid and Dante. In: PAOLELLA, A.; PLACELLA, V.; DEL TURCO, G. (a cura di). *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*. Napoli: Federico & Ardia, 1993. p. 102-107.

HOLZBERG, N. Playing With His Life: Ovid's 'Autobiographical' References. In: KNOX, P. (Ed.). *Oxford readings in Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 51-67.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

INGLEHEART, J. (Ed.). *Two Thousand Years of Solitude: Exile After Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199603848.001.0001>

INGLEHEART, J. *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

JULIANI, T. J. Imagens de autoria e carreira poética: recepção ovidiana em *De Claris Mulieribus* de Boccaccio. *Morus – Utopia e Renascimento*, Campinas, n. 9, p. 71-110, 2014.

JULIANI, T. J. Sobre as mulheres famosas (1361-1362) de Giovanni Boccaccio: tradução parcial, estudo introdutório e notas. 2011. 286 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos Literários, UNICAMP, Campinas, 2011.

JULIANI, T. J. *Vestígios de Ovídio em Sobre as mulheres famosas (1361-1362) de Giovanni Boccaccio*. 2016, 220 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos Literários, UNICAMP, Campinas, 2016.

KILGOUR, M. *Milton and the Metamorphosis of Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199589432.001.0001>

KRUPP, J. *Distanz und Bedeutung: Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009.

LABATE, M. Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa, n. 19, p. 91-129, 1987.

LABATE, M. La memoria impertinente e altra intertestualità ovidiana. In: GALLO, I.; NICASTRI, L. (a cura di). *Cultura, poesia e ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1991. p. 41-59.

LABATE, M. *Metabasis eis allo genos*: la poétique de l'élégie et la carrière poétique d'Ovide. In: FABRE-SERRIS, J.; DEREMETZ, A. (Ed). *Elégie et épopée dans la poésie ovidienne (heroides et amours)*. Villeneuve-d'Ascq: Université Charles de Gaulle, Lille 3, 1999. p. 127-143.

LABATE, M. Padri e figlie: memorie ovidiane in una novella del *Decameron*. *Dictynna*: revue de poétique latine, Villeneuve d'Ascq, v. 3, p. 235-254, 2006.

LIPKING, L. Epilogue: Inventing a Life: a personal view of literary careers. In: HARDIE, P.; MOORE, H. *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 287-299. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511778872.019>

LIPKING, L. *The Life of the Poet*: Beginning and Ending Poetic Careers. Chicago: Chicago University Press, 1981.

MARIOTTI, S. La carriera poetica di Ovidio. In: \_\_\_\_\_. *Scritti di filologia classica*. Roma: Salerno Editrice, 2000. p. 123-153.

MARTINDALE, C. *Redeeming the Text*: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MILLER, J. F.; NEWLANDS, C. (Ed.). *The handbook to the reception of Ovid*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014.

MÖLLER, M. Nähe auf Distanz. Antike und modern Autobiographie. *Merkur*: Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Stuttgart, n. 4, p. 344-350, April, 2014.

MOREIRA, M. *Critica textualis in Caelum Revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: USP, 2011.

OVID. *Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Edited by E. J. Kenney. Oxford: Oxford University Press, 1995.

OVID. *Ovid, Epistulae ex Ponto, Book I*. Edition, introduction, translation and commentary by Jan Felix Gaertner. Oxford: Oxford University Press, 2005.

OVID. *Tristia, Ibis, Epistulae ex Ponto, Helieutica, Fragmenta*. Edited by S. G. Owen. Oxford: Clarendon Press, 1963.

OVÍDIO. *Os remédios do amor: os cosméticos para o rosto da mulher*. Tradução, introdução e notas de Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

PRATA, P. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. 2007. 421 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2007.

PUTNAM. Some Virgilian Unities. In: HARDIE, P; MOORE, H. (Ed.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 17-38. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511778872.004>

ROSSI, L. Presenze ovidiane nel *Decameron*. *Studi sul Boccaccio*, Firenze, v. 21, p. 25-137, 1993.

SMARR, J. L. Ovid and Boccaccio: a Note on Self-Defense. *Mediaevalia*, Charlottesville, v. 13, p. 247-255, 1987.

SMARR, J. L. Poets of Love and Exile. In: SOWELL, M. U. (Ed.). *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*. Binghamton: Center for Medieval and Early Renaissance Studies 1991. p. 139–51.

SMARR, J. L. Symmetry and Balance in the *Decameron*. *Mediaevalia*, Charlottesville, v. 2, p. 159-187, 1976.

TARRANT, R. Ovid and Ancient Literary History. In: HARDIE, P. (Ed.). *Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 13-33. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521772818.002>

THEODORAKOPOULOS, E. The Book of Virgil. In: MARTINDALE, C. (Ed.). *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 155-65. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521495393.011>

TISSOL, G. (Ed). *Ovid: Epistulae ex Ponto, Book I*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

VASCONCELLOS, P. S. de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. Elegia e a tópica da infâmia. In: LEITE, L. R. *et al.* (Org.). *Gênero, religião e poder na antiguidade: contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM, 2012. p. 168-186.

VASCONCELLOS, P. S. Esquecer Veyne? *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 105-118, 2011. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.7.1.104-118>

VASCONCELLOS, P. S. *O cancionero de Lésbia*. São Paulo: Hucitec, 1991.

VASCONCELLOS, P. S. *Persona Poética e autor Empírico na Poesia Amorosa Romana*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2016.

VASCONCELLOS, P. S. Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina. *Clássica*, São Paulo, v. 20, n. 2, p.239-60, 2011.

VOLK, K. *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199245505.001.0001>

WILKINSON, L. P. *Ovid Recalled*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

ZACCARIA, V. *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*. Firenze: Olschki, 2001.



**Metalinguagem em *Dáfnis e Cloé*, de Longo,  
a partir de algumas aproximações com as *Bucólicas*, de  
Virgílio**

***Metalanguage in Longus' Daphnis and Chloe,  
Based on Some Common Approaches to Vergil's Eclogues***

Alex Mazzanti Júnior

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

alexmazzantijr@gmail.com

**Resumo:** Esse trabalho busca oferecer algumas aproximações entre as obras *Dáfnis e Cloé*, de Longo, e as *Bucólicas*, de Virgílio, centrando-se, ao fim, na análise de um trecho daquele em que se pode fazer uma leitura metalinguística embasada no uso de certos elementos da tradição compartilhados e desenvolvidos pelos poemas virgilianos. A partir da aplicação dos *tria genera dicendi* a personagens, presente em comentadores, nota-se o compartilhamento, entre os autores, de uma hierarquia entre cabreiros, ovelheiros e boieiros, que se estende também à poética. Por meio da análise vocabular do texto de Longo, é possível depreender que, ao evocar essa hierarquia pastoral num contexto de comentário sobre composição poética, Longo estaria comentando sua própria composição, e como ela, um romance grego de amor e bucólico, se articula com as definições genéricas tradicionais como um gênero múltiplo, híbrido.

**Palavras-chave:** romance grego; Longo; *Dáfnis e Cloé*; Virgílio; *Bucólicas*.

**Abstract:** This paper aims to point out at some common approaches between Longus' *Daphnis and Chloe* and Vergil's *Eclogues*. The main focus of this article is to present an analysis of an excerpt of Longus' text, in which a metalinguistic reading can be performed, based on the use of certain traditional elements also used in Vergil's poems. Some commentators apply the *tria genera dicendi* to characters, and this instrument makes it possible for us to realize that both Longus and Virgil indicate a hierarchy between goatherds, shepherds and cowherds. This hierarchy is also applied to poetry. By performing an analysis of the vocabulary used by Longus in the selected excerpt of his work, it is possible for us to verify that he comments his own composition as he evokes this pastoral hierarchy in a context of a commentary on poetic composition. It is also possible for us to realize that Longus elaborates a subtle reflection on how his work, a bucolic Greek love novel, relates itself to traditional genre definitions as a multiple, hybrid genre.

**Keywords:** greek romance; Longus; *Daphnis and Chloe*; Vergil; *Eclogues*.

Recebido em: 17 de janeiro de 2017.

Aprovado em: 24 de maio de 2017.

Uma parte substancial da bibliografia sobre *Dáfnis e Cloé (D&C)*, de Longo, que busca analisar a relação desse romance grego com a tradição bucólica, costuma considerar somente a parte dessa tradição em língua grega, desconsiderando, notadamente, as *Bucólicas*, de Virgílio; obra que, em poucos anos, tornou-se central não só na tradição, quanto na educação de qualquer pessoa que fosse alfabetizada em latim. O motivo principal para se ignorar isso é uma incerteza, ou para alguns a certeza, de que Longo, apesar de seu nome de óbvia origem latina, não leu as *Bucólicas*, nem sequer sabia latim. Quanto a esse ponto, retornarei mais abaixo. Interessa-me, por ora, exemplificar que há textos que visam analisar o romance no contexto romano, como o artigo de Effe, intitulado "Towards a History of Bucolic and its Function in the Roman Empire"

(1999), mas que nada falam de específico sobre a moldura “Império Romano”, focando, na realidade, somente na relação entre cidade-campo, ou seja, na concepção e recepção de uma criação bucólica num ambiente citadino (grego) à época do Império Romano. Ou ainda, ao analisar a atualização de *topoi* pastorais, a bibliografia tende a buscar as fontes gregas, em especial Teócrito, como faz Cresci (1999),<sup>1</sup> especialmente pelo fato de o autor helenístico ser talvez sua principal fonte.<sup>2</sup>

Isso não significa que aproximações não tenham sido feitas. Vejamos, por exemplo, o artigo de Mittelstadt, “Bucolic-Lyric Motifs and Dramatic Narrative in Longus” (1970), cuja leitura oferece uma excelente síntese das possíveis fontes dos motivos bucólicos retrabalhados por Longo, com ricas referências para aprofundamento das questões; em certo trecho, ele compara a Arcádia virgiliana ao ambiente altamente idealizado do romance de Longo:

There is no indication that Longus read Virgil’s poems or any Latin literature, but he too has his own “Arcadia” which he calls Lesbos. It too is an idealized world in which man is portrayed in very close harmony with nature and with the gods. Longus’ rustic characters also live in a pastoral fairyland which offers hopes of the pure life of a Golden Age (MITTELSTADT, 1970, p. 215).

Ainda, Paschalis (2005) descreve alguns paralelos entre as *Éclogas* de Virgílio e o romance de Longo, oferecendo também outra bibliografia que os desenvolve.

---

<sup>1</sup> “[...] although Longus explicitly resort only to Philitas and Theocritus in his novel, the novel reflects the whole pastoral tradition which we can, in fragmented fashion, pick up in the *corpus Theocriteum*, the collection of non-epigrammatic Hellenistic poetry compiled by Artemidorus in the first century BC, the epigrams of the *Anthologia Palatina*, reliefs of the Hellenistic period, and paintings at Pompeii based on Greek models” (CRESCI, 1999, p. 214).

<sup>2</sup> “But in spite of what has been pointed out above Longus’ debt to the pastoral tradition, the bucolic apparatus he employs is borrowed almost wholly from the Hellenistic poets Moschus, Bion, and above all Theocritus” (MITTELSTADT, 1970, p. 217).

Nesse trabalho, buscarei oferecer algumas aproximações entre as obras, centrando-me, ao fim, na análise de um trecho de *D&C*, em que se pode fazer uma leitura metalinguística embasada no uso de certos elementos da tradição compartilhados e desenvolvidos pelos poemas virgilianos.

## 1 Aproximando os textos: Longo leu Virgílio?

Lipka (2001), em livro que analisa a linguagem de Virgílio nas *Bucólicas*, tem um capítulo dedicado aos nomes próprios presentes nesse poema. Comentando o nome Philetas, o autor resume as possíveis explicações às similaridades encontradas entre as *Éclogas* de Virgílio e o romance de Longo:<sup>3</sup>

- a) coincidência: especialmente pelo fato de que algumas passagens virgilianas encontram duas passagens correspondentes em Longo, algo incomum;
- b) Virgílio influenciou Longo: seu nome latino, *Longus*, sugere que ele poderia saber latim ou que pelo menos viveu em uma sociedade de orientação romana, além de que autores como Plutarco e Luciano, também do século II d.C., falavam latim e de que Virgílio era, à época, o poeta bucólico por excelência, de modo que sua obra pode ter sido acessível a Longo traduzida ao grego;
- c) ambos os autores têm um modelo comum: talvez Filetas de Cós, mas como pouco restou desse autor, é difícil afirmar qualquer coisa a esse respeito.

Assim, conclui:

in my opinion all the above mentioned similarities could be easily explained either by a common theme or by Theocritus, with one exception: the echo motif in connection with the name Amaryllis and the wording at Longus 2.7.6 reflects 1.5 so closely and is so unparalleled in Theocritus that we have to assume either a common source or a direct adaptation of

<sup>3</sup> Cf. Lipka, p. 114-115. A nota 412 da página 114 desse livro resume os principais trechos, levantados por alguns estudiosos, em que pode haver diálogo entre os autores.

Vergil by Longus. It should, however, be pointed out that even by rejecting a direct adaptation of Vergil by Longus one does not prove Philetas to be Vergil's or Longus' model (LIPKA, 2001, p. 115).

Além disso, há algumas informações levantadas por Torres, que tem a mesma opinião de Lipka quanto ao verso *Ecl.*, I, 5, de Virgílio:

Más aún, en el mundo griego hubo también un interés apreciable por la literatura latina, interés que quedó plasmado en los papiros literarios en latín recuperados en Egipto y en las traducciones del latín al griego de las que tenemos constancia; interesa indicar que esos papiros y traducciones datan ya del siglo I d.C. Sucede, además, que el conocimiento del latín debía de estar suficientemente extendido en el Oriente del Imperio, según vuelve a demostrar el testimonio de los papiros y, muy especialmente, el de los papiros escolares (TORRES, s.d., p. 4).

Ainda há a observação de Mittelstadt:

Longus does not preserve the same bucolic atmosphere of these poets [Theocritus, Moschus and Bion]. His conception of the pastoral life, as we have already mentioned, is much more akin to that of Virgil. (MITTELSTADT, 1970, p. 218).

Sendo até o momento impossível firmar uma opinião final sobre o assunto, mesmo com os muitos indícios de que Longo pode ter entrado em contato com a obra de Virgílio, seja em latim, seja em grego, algo é certo: ambos partilham da mesma tradição e, enquanto tal, partilham dos mesmos *topoi*, de modo que as aproximações entre suas obras, ainda que não garantam um contato direto, são possíveis e desejadas.

## **2 Hierarquia de pastores: cabreiros, ovelheiros e boieiros**

Uma das principais fontes de que há uma hierarquia entre os três tipos de pastores, uma adaptação dos *tria genera dicendi* a personagens, está em Donato, um dos comentadores das *Bucólicas* (seguido também por Filargírio), quando ele comenta o título desse poema. Vejamos:

Tria genera pastorum sunt, quae dignitatem in Bucolicis habent, quorum minimi sunt qui αἰπόλοι dicuntur a Graecis, a nobis caprarii, paulo honoratiores qui μηλονόμοι ποιμένες id est opiliones dicuntur; honoratissimi et maximi, qui βούκοιοι, quos bubulcos dicimus. Unde igitur magis decuit pastorali carmini nomen imponi, nisi ab eo gradu, qui fere apud pastores excellentissimus est inuentus? (DONATO *apud* HASEGAWA, 2011, p. 41).<sup>4</sup>

Essa hierarquia costuma ser questionada especialmente pelo fato de em Virgílio alguns dos pastores cuidarem de uma grande variedade de animais ao longo dos poemas.<sup>5</sup> Ainda assim, localmente, essa hierarquia pode ser de especial valor, como no caso da *Écloga* I.<sup>6</sup>

Ao longo das *Bucólicas*, Títiro é muitas vezes associado a cabras ou bodes. Na *Écloga* III (v. 16-20), Menalcas acusa Dametas de roubar de Damão um bode que estava sob a responsabilidade de Títiro. Na *Écloga* III ainda (v. 96), mas agora em uma fala de Dametas, Títiro aparece cuidando das cabritas. Na *Écloga* V (v. 10-12), Menalcas pede que Mopso inicie seu canto sem preocupação, já que Títiro cuidará dos cabritos, e na *Écloga* IX (v. 23-25), Títiro aparece novamente cuidando de cabritas, mas agora são as de Lícidas. Ele aparece ainda na *Écloga* VI, na qual é advertido por Apolo a deixar a poesia épica para compor poesia bucólica (v. 1-8), e na *Écloga* VIII, em que é comparado a Orfeu.

Com essas citações podemos caracterizar Títiro como músico bucólico (*Éclogas* VIII, VI e I) e como cabreiro (*Éclogas* IX, V e III). Tal caracterização

<sup>4</sup> “Três são os gêneros de pastores, que têm dignidade nas *Bucólicas*, dos quais os menos dignos são aqueles que são chamados pelos gregos αἰπόλοι, e por nós cabreiros; um pouco mais dignos os que são chamados μηλονόμοι ποιμένες, isto é, os ovelheiros; os melhores e os mais dignos (de todos) os que são chamados βούκοιοι, que nós chamamos boiadeiros. Donde, pois, mais conveio impor-se um nome ao poema pastoril senão por aquela posição que inteiramente se reconheceu a mais excelente entre os pastores?” (DONATO *apud* HASEGAWA, 2011, p. 41).

<sup>5</sup> Cf. Coleman (2003, p. 24) e Komiyama (2011, p. 96).

<sup>6</sup> Seguirei de perto, nesse passo, a argumentação de Hasegawa (2011, p. 70 *et seq.*), em que trechos do poema e maiores detalhes podem ser encontrados.

é herdada de Teócrito, já que nos *Idílios*, Títiro figura apenas duas vezes: no III (v. 1-5), em que ele cuida de cabras, [...] e no VII (v. 72-3), como cantor bucólico. (HASEGAWA, 2011, p. 72).

Todavia, na *Écloga* I, Títiro, ao comentar as benesses recebidas pelo deus da cidade, associa-se não a bodes ou cabras, mas a cordeiros e a vacas:

ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum  
ludere quae uellem calamo permisit agresti. (*Écloga* I, 9-10).<sup>7</sup>

O mesmo ocorre nos versos 44-45, ao reportar a fala desse deus:

hic mihi responsum primus dedit ille petenti:  
“pascite, ut ante, boues, pueri, submittite tauros”. (*Écloga* I, 44-45).<sup>8</sup>

“Parece, portanto, que Títiro, nesse poema, foi elevado de cabreiro a ovelheiro e boiadeiro” (HASEGAWA, 2011, p. 74). Por sua vez, Melibeu, o outro participante do diálogo, aparece nesse poema como cabreiro, pelo que se depreende dos versos 11-18, em que ele leva cabritas (*capellas*), embora seja um boiadeiro, a julgar pelo que Sérvio, comentador de Virgílio, diz sobre a origem de seu nome.

A conclusão que se pode tirar dessas inversões tem por base o contexto que é moldura do diálogo de ambas as personagens:

Consideramos que essas duas inversões não sejam distrações de Vergílio, mas sim adequação ao estado em que se encontram as duas personagens: Melibeu, ao perder suas terras e ser exilado, deixa de ser boiadeiro, o pastor mais elevado na hierarquia do mundo bucólico, e passa a ser cabreiro, o mais baixo; Títiro, por sua vez, por manter suas terras e ganhar a liberdade, graças à ajuda e proteção de um homem divino e poderoso de Roma, passa da posição mais

<sup>7</sup> “Ele permitiu que minhas vacas vagassem, como percebes, e que eu próprio tocasse o que quisesse no cálamo agreste”. Tradução de Hasegawa (2011, p. 73), adaptada.

<sup>8</sup> “Aí primeiro ele deu a mim que pedia a resposta: ‘Pastoreiem, como antes, bois, ó jovens, junjam os touros’”. Tradução minha.

baixa, de cabreiro, às mais elevadas, a de ovelheiro e de boiadeiro (HASEGAWA, 2011, p. 75).<sup>9</sup>

Essa hierarquia identificável em Virgílio apresenta-se também em Teócrito, ainda que também não de modo rígido, como podemos verificar no *Idílio I*, v. 86, em que Priapo rebaixa Dáfnis, dizendo que antes era chamado de vaqueiro (elevado), mas agora mais parece um cabreiro (baixo) (HASEGAWA, 2011, p. 41-42).<sup>10</sup> Berman (2005, p. 230-231) também oferece algumas evidências de que os cabreiros em Teócrito são associados à inferioridade, ainda que não o sejam de forma peremptória. Essa hierarquia, relacionada a personagens, também é marcante no romance de Longo, sendo expressa abertamente em *D&C*, 1.16:

Ἐγὼ, παρθένε, μείζων εἰμὶ Δάφνιδος, κἀγὼ μὲν  
βουκόλος, ὁ δ' αἰπόλος· ποσοῦτον κρείττων ὅσον  
αἰγῶν βόες· καὶ λευκός εἰμι ὡς γάλα, καὶ πυρρὸς ὡς  
θέρος μέλλον ἀμᾶσθαι, καὶ ἔθρεψε μήτηρ, οὐ θηρίον.  
Οὗτος δέ ἐστι σμικρὸς καὶ ἀγένειος ὡς γυνή, καὶ  
μέλας ὡς λύκος· νέμει δὲ τράγους, ὀδωδὼς ἀπ' αὐτῶν  
δεινόν, καὶ ἔστι πένης ὡς μηδὲ κύνα τρέφειν. Εἰ δ', ὡς  
λέγουσι, καὶ αἷξ αὐτῶ γάλα δέδωκεν, οὐδὲν ἐρίφου  
διαφέρει (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, 1.16.1-2).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Komiyama (2011, p. 98 *et seq.*) não identifica haver uma inversão, por considerar que cada nome é associado, ao longo do poema, a vários animais. Ainda assim, concorda haver, nesse caso, uma clara hierarquia entre Títiro boiadeiro e Melibeu cabreiro, em direta relação à moldura política colocada pelas falas dos personagens.

<sup>10</sup> Na nota 22 de seu livro, Hasegawa observa que esse rebaixamento, no âmbito latino, também aparece em *Catulo*, 22, v. 10.

<sup>11</sup> “Eu, ó rapariga, sou mais alto do que Dáfnis; sou um boiadeiro, e ele não passa de um cabreiro; valho mais do que ele, da mesma forma que os bois valem mais do que as cabras; sou branco como o leite e louro como a seara do trigo pronto para a ceifa, e fui alimentado por uma mãe, e não por um animal. Ele é miúdo, e sem barba, como uma mulher, e escuro como um lobo; pastoreia bodes, e cheira tão mal quanto eles, e é pobre demais para ter um cachorro. E se, como dizem, foi uma cabra que lhe deu leite, ele em nada difere de um cabrito” (LONGO, 1990, 1.16.1-2). Todas as traduções ao português de *D&C* presentes neste trabalho são de Denise Bottmann.

Ressalto que, além da analogia entre o valor do pastor e o valor mercantil do animal pastoreado, há a retomada de um tema já presente em Teócrito: o fedor do cabreiro, elemento de inferiorização.<sup>12</sup>

### 3 Hierarquia Metapoética

Após justificar a aproximação possível entre Virgílio e Longo, os quais compartilham da mesma tradição e atualizam seus *topoi*, e retomar a argumentação já desenvolvida por outros pesquisadores sobre a presença tópica, ainda que maleável, e não rígida, de uma hierarquia entre bois, ovelhas e cabras, e também entre seus respectivos pastores, analisarei um trecho específico do romance *Dáfnis e Cloé* em que, proponho, há a atualização de algumas dessas ideias, em chave metalinguística, que podem ser referenciadas na construção genérica híbrida empreendida por Longo.

O trecho em questão é especificamente o final de *D&C*, 2.35:

ἔπειτα μαθὼν ὡς ἀκόλυτον διατρέχει τὸ πνεῦμα,  
ἐνέπνει τὸ ἐντεῦθεν πολὺ καὶ νεανικόν. Αὐλῶν τις  
ἂν ᾠήθη συναυλούντων ἀκούειν· τοσοῦτον ἤχει τὸ  
σύριγμα. Κατ' ὀλίγον δὲ τῆς βίας ἀφαιρῶν εἰς τὸ  
τερπνότερον μετέβαλλε τὸ μέλος. Καὶ πᾶσαν τέχνην  
ἐπιδεικνύμενος εὐνομίας μουσικῆς ἐσύριττεν οἶον  
βοῶν ἀγέλην πρέπον, οἶον αἰπολίῳ πρόσφορον, οἶον  
ποιμναῖς φίλον. Τερπνὸν ἦν τὸ ποιμνίων, μέγα τὸ  
βοῶν, ὅξυ τὸ αἰγῶν· ὅλως πᾶσας σύριγγας μία σύριγγις  
ἐμμύησατο (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, 2.35.3-4).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Berman (2005, p. 230) cita à nota 14 os trechos 5.52 e 7.16 de Teócrito.

<sup>13</sup> “Depois, constatando que o sopro circulava sem obstáculo, começou a soprar com grande força. Era como se ouvissem várias flautas tocando ao mesmo tempo, tão potente era o som de sua siringe. A seguir, gradualmente, Filetas diminuiu a intensidade e deu a ouvir uma música mais suave. Mostrou-lhes em seguida toda a arte da verdadeira modulação musical, tocou-lhes a melodia que convém para uma boiada, a que cabe a um rebanho de cabras e a que é apreciada pelos carneiros. Encantadora era a melodia dos carneiros, potente a dos bois, viva a das cabras: em suma, todas as siringes foram imitadas por uma só” (LONGO, 1990, 2.35.3-4).

Retomo o contexto, importante para justificar a leitura pretendida aqui, já que se trata de uma sequência de referências à composição poético-musical. No trecho 2.25-30, temos Pã salvando Cloé por meio de uma série de prodígios. Cloé, contando os acontecidos a Dáfnis, diz que havia “a música guerreira e a música pacífica”, de modo que Pã, com sua siringe, instrumento tipicamente pastoril, mostra-se capaz de produzir dois gêneros opostos, de caráter vário.

Em meio a algumas honrarias a Pã, aparece Filetas (2.32), possível referência a Filetas de Cós, sobre o qual já comentamos acima. Notável também é que logo em seguida (2.33) fala-se de um “cabreiro da Sicília”, clara referência a Teócrito,<sup>14</sup> considerado por Virgílio criador do gênero pastoril.<sup>15</sup> Em outras palavras, em um trecho cheio de referências à composição musical-poética, Longo alude a duas fontes, como se se referisse a suas origens. Essa leitura é ampliada na medida em que, logo em seguida, Lamon conta a história ouvida desse cabreiro da Sicília, que versa sobre a origem do instrumento siringe a partir da perseguição de Pã a uma mulher chamada Siringe: nova referência às origens da composição pastoril, agora no âmbito mítico.

Aquele personagem, Filetas, é caracterizado como boiadeiro, cuja superioridade hierárquica, além de reforçada pelo trecho já comentado em que Dorcon compete com Dáfnis, é reafirmada agora em clara chave poética:

Ἐπαγγέλλεται Φιλητᾶς, καίτοι τὸ γῆρας ὡς ἄπνουν  
μεμψάμενος, καὶ ἔλαβε σύριγγα τὴν τοῦ Δάφνιδος. Ἡ  
δὲ ἦν μικρὰ πρὸς μεγάλην τέχνην, οἷα ἐν στόματι παιδὸς  
ἐμπνεομένη (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, 2.33.1-2).<sup>16</sup>

Filetas, um boiadeiro, tem uma *μεγάλην τέχνην*, uma grande arte. Utilizou-se o mesmo adjetivo que Dorcon usa no início de seu discurso para se caracterizar, lá no grau comparativo: *μείζων*. A aproximação

<sup>14</sup> Virgílio, por exemplo, inicia sua *Écloga IV* com referência similar, *Siciliae Musae*.

<sup>15</sup> *Écloga VI*, v. 1-2: “Prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalia”. Em tradução livre: “Primeiro nossa Talia dignou-se a tocar em verso siracusano e não se envergonhou de habitar as selvas”.

<sup>16</sup> “Filetas anuiu, acusando sua velhice de não lhe deixar fôlego, e tomou a siringe de Dáfnis. Mas ela era pequena demais para um grande artista, e era um instrumento para a boca de uma criança” (LONGO, 1990, 2.33.1-2).

lexical do contexto hierárquico em 1.16 – disputa de Dorcon e Dáfnis, em trecho que, embora não se diga em nenhum momento possuir canto, relembra as disputas entre pastores-cantores presentes tanto em Teócrito quanto em Virgílio – com o contexto evidentemente poético de 2.33, já indicia a possibilidade da aproximação que mais à frente desenvolverei.

Continuando, em 2.32, Títiros, filho de Filetas, é comparado a um cabrito, o que remete à argumentação acima desenvolvida sobre a representação de Títiro como cabreiro, tanto em Virgílio quanto em Teócrito. Além disso, permitindo-se a aproximação entre as *Bucólicas* e *D&C*, a presença desse Títiros em *D&C* nesse trecho faz-nos retomar a ideia de hierarquia entre pastores-poetas presente na *Écloga* I. Essa mesma *Écloga* traz ainda outro tema relevante para nós. Vejamos novamente os versos 9-10:

ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum  
ludere quae uellem calamo permisit agresti. (*Écloga* I, 9-10)

Além da já comentada elevação de Títiro a boieiro, há uma equivalência entre pastorear e compor poesia, reforçada pela equivalência sintática dos termos coordenados *meas errare boues* e *ipsum ludere quae uellem calamo*.<sup>17</sup>

Já na *Écloga* III, especialmente nos versos 10-20, é possível entender alguns dos objetos, como o arco e as flechas, como alegorias de poemas, segundo interpretação do gramático Filargírio,<sup>18</sup> que vê nos personagens desse trecho máscaras de poetas reais. Comentando o verso 17 dessa *Écloga*, Filargírio faz a seguinte equivalência: *Caprum idest agrum uel carmen*.<sup>19</sup> Há ainda o fato de que esses pastores-poetas apostam animais nas competições, enfatizando a equivalência entre esses animais e as composições pastoris, quer as com palavras quer as à siringe (*Écloga* III, 21-22 e 29-31).

<sup>17</sup> Skoie (2004, p. 138): “Note how the right to range is on the same level as the right to compose poetry.”

<sup>18</sup> Para detalhes, cf. Hasegawa (2011, p. 122-123).

<sup>19</sup> “Bode, isto é, o campo ou o poema”.

Tendo em vista essa tópica ser presente na tradição compartilhada com Virgílio, além de todos os elementos voltados à composição musical-poética no entorno do trecho 2.35 acima transcrito, esse trecho, defendendo, pode ser lido como uma espécie de *ars poetica* do que Longo faz em seu romance.

#### 4 O romance grego de Longo enquanto gênero múltiplo

Após Lamon concluir a lenda da criação da siringe (2.34), Títiros retorna com a siringe de seu pai, a qual parecia, segundo o narrador, ser a primeira siringe fabricada por Pã (2.35). Em seguida, Filetas sopra com grande força, fazendo surgir um som potente, e, então, diminui gradualmente até uma música mais suave (τερπνότερον). Essa ambivalência facilmente nos recorda o episódio – mencionado há pouco – do Pã guerreiro, capaz de tocar tanto música de guerra como música de paz.

Retomemos o trecho seguinte:

Καὶ πᾶσαν τέχνην ἐπιδεικνύμενος εὐνομίας μουσικῆς ἐσύριττεν οἶον βοῶν ἀγέλη πρέπον, οἶον αἰπολίῳ πρόσφορον, οἶον ποιμναις φίλον. Τερπνὸν ἦν τὸ ποιμνίων, μέγα τὸ βοῶν, ὄξυ τὸ αἰγῶν: ὅλως πάσας σύριγγας μία σύριγξ ἐμμήσατο. (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, 2.35.4).

Em primeiro lugar, há a palavra τέχνην, termo técnico fundamental na teoria poética em língua grega desde Aristóteles. Em seguida, ressalto εὐνομίας μουσικῆς, expressão que aparece no dicionário de Liddell e Scott (1940) significando “observance of the laws of art”, o que se mostra mais uma sugestão do sentido de *ars poetica* que quero ressaltar; de modo não diferente funcionam as palavras πρέπον (“to be conspicuously fitting, beseem”),<sup>20</sup> πρόσφορον (“suitable, fitting”), φίλον (“pleasant”), as quais recuperam, nesse contexto, o conceito de *decus*

<sup>20</sup> Na retórica aristotélica, πρέπον é termo técnico costumeiramente traduzido por “conveniente” e seu uso se dá justamente no contexto de adequação do estilo ao assunto (ARISTÓTELES, 1998, 3.7).

(“decoro”, “adequação”), tão caro às poéticas de tradição aristotélica, cujo um dos notáveis exemplos é a *ars* de Horácio.<sup>21</sup>

Continuando a leitura do trecho, temos uma tripartição das melodias associada a adjetivos, que pode ser assim organizada:

**Quadro 1: Tripartição hierárquica das melodias e seus adjetivos**

Bois	βοῶν	μέγα	grande, potente	elevado
Ovelhas	ποιμνίων	τερπνόν	encantador, agradável	médio
Cabras	αιγῶν	ὄξυ	afiado, perfurante, agudo	baixo

A referência a boi/boieiro associada a μέγα, assim como acima mencionado na fala de Dorcon e na caracterização de Filetas como músico, remete a algo elevado no âmbito composicional, além da óbvia relação com a característica física do animal. O adjetivo τερπνόν, por sua vez, havia já sido usado no próprio 2.35 como τερπνότερον, em oposição ao sopro potente de Filetas. Por fim, ὄξυ, além dos significados acima, Liddell e Scott (1940) colocam como possíveis significados metafóricos “sharp, keen, hasty, esp. quick to anger, passionate”.

Por mais que esses adjetivos não sejam tradicionalmente técnicos da poética, por conta de todo o contexto que vim aprofundando, é propício que essa tripartição retome a tradicional tripartição aristotélica,<sup>22</sup> *elevado*, *médio*, *baixo*, especialmente pelo fato de que os três animais podem, na tradição bucólica, representar uma hierarquia, como desenvolvido anteriormente.

O trecho termina, enfim, dizendo que “todas as siringes foram imitadas por uma só”. Notadamente, o verbo utilizado é ἐμιμήσατο (μιμέομαι), que expressa um conceito central da poética aristotélica (ARISTÓTELES, 1966, 1447a), a imitação, evidenciando ainda mais a possibilidade de relação aqui proposta entre a tripartição aristotélica e a hierarquia constatável entre animais.

<sup>21</sup> Notadamente, a partir do verso 73, Horácio discorre sobre quais metros são adequados a quais matérias. Há ainda os versos 315-316 em que se fala sobre *conuenientia* na descrição de cada personagem (HORÁCIO, 1984).

<sup>22</sup> Aristóteles (1966, 1448a) introduz essa noção ao falar das espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o objeto da imitação.

Assim, pelo fato de a hierarquia entre animais ser um *topos* dessa tradição bucólica que vimos ser compartilhada por Longo e Virgílio, pelo fato de que outro *topos* é o de associar animais a poemas de modo inclusive alegórico, pelo fato de haver o ambiente de *ars poetica* reportado, pelo fato de ser o Filetas, em tom professoral de autoridade, tocando tudo isso, Filetas, que pode ser associado a uma possível, ainda que não determinável, fonte de Longo, por tudo isso, essa última frase do trecho indica uma afirmação tácita do próprio autor acerca de sua composição, o romance *D&C*: todas as seringas imitadas por uma só, ou seja, o romance *D&C* imitando gêneros da mais variada elocução, algo constatado amplamente pela crítica.

Effe (1999) defende em seu artigo que *D&C* é o resultado da síntese entre o gênero bucólico e o romance de amor,<sup>23</sup> identificando outras relações também.<sup>24</sup> Da tradição, Mittelstadt (1970) identifica, além de Teócrito, também Mosco e Bion.<sup>25</sup> Esse pesquisador comenta também a influência da fraseologia da Comédia Nova.<sup>26</sup> Esta ainda pode ser constatada no quarto livro do romance de Longo, no qual há um casamento associado a famílias da cidade, algo típico das comédias de costume. Mittelstadt (1970, p. 226) ainda vê alguns ecos de Homero e uma adaptação de Safo (p. 224-226). Enfim, em 2.37, enquanto Dáfnis imita a história da Siringe, atuando como Pã, o narrador diz que ele “tirou sons queixosos para exprimir seu amor”, algo que reportaria talvez à elegia.

<sup>23</sup> “It is, as it were, the result of a bold experiment in genre: the attempt to combine two strands of tradition by mixing two genres to create a new synthesis, the hexameter genre of bucolic idyll and the prose genre of the so-called ideal erotic novel” (EFFE, 1999, p. 189).

<sup>24</sup> “In addition to these two subsystems, other genres enter into the system of this particular novel, too (*anagnorismos*-structure; stock characters with speaking names; the scenery of the last book)” (EFFE, 1999, p. 189, nota 2).

<sup>25</sup> “But in spite of what has been pointed out above Longus’ debt to the pastoral tradition, the bucolic apparatus he employs is borrowed almost wholly from the Hellenistic poets Moschus, Bion, and above all Theocritus” (MITTELSTADT, 1970, p. 217).

<sup>26</sup> “Besides the obvious Theocritean reminiscences, there are phrases in the longer passages which suggest iambic trimeter. This is true of Longus phraseology as a whole. It suggests, of course, the influence of New Comedy on Longus” (MITTELSTADT, 1970, p. 218, nota 20).

Por de fato mobilizar elementos das mais variadas tradições, seja do elevado, do médio, ou do baixo, como a épica, a lírica erótica, a comédia, além obviamente do romance de amor e da tradição bucólica, é possível ler, por fim, que falar que todas as siringes eram tocadas por uma só equivale a uma constatação metapoética do autor sobre sua própria prática composicional: o romance enquanto um gênero híbrido, agregador de várias tradições.

## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.
- BERMAN, D. W. The Hierarchy of Herdsmen, Goatherding, and Genre in Theocritean Bucolic. *Phoenix*, Toronto, v. 59, n. 3-4, p. 228-245, 2005.
- COLEMEN, R. *Vergil Eclogues*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CRESCI, L. R. The Novel of Longus the Sophist and the Pastoral Tradition. In: SWAIN, S. (Ed.). *Oxford Readings in the Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 210-242.
- EFFE, B. Longus: Towards a History of Bucolic and its Function in the Roman Empire. In: SWAIN, S. (Ed.). *Oxford Readings in the Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 189-209.
- HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das Éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2011.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- KOMIYAMA, N. *The Pastoral Hierarchy in Theocritus and its Reception in Post-Theocritean Bucolic Poetry*. 2011. 128 f. Thesis (MPhil) – University of Manchester, Manchester, 2011. Disponível em: <<https://www.escholar.manchester.ac.uk/api/datastream?publicationPid=uk-ac-man-scw:122785&datastreamId=FULL-TEXT.PDF>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/>>. Acesso em: jul. 2016.

LIPKA, M. *Language in Vergil's Eclogues*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110888430>

LONGO. *Dáfnis e Cloé*. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Pontes, 1990.

LONGUS. *Daphnis and Chloe*. Parthenius: Love Romance. Translated by George Thornley, revised and augmented by J.M. Edmonds. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1989. (Loeb Classical Library 69).

MITTELSTADT, M. C. Bucolic-Lyric Motifs and Dramatic Narrative in Longus. *Rheinisches Museum für Philologie*, Köln, v. 2-3, n. 113, p. 211-227, 1970.

PASCHALIS, M. The Narrator as Hunter: Longus, Virgil and Theocritus. *Ancient narrative: Metaphor and the Ancient Novel*. Eelde, p. 50-67, 2005. Supplementum 4. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=qSHZtX5aSmkC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: jul. 2016.

SKOIE, M. The Role of the Herd in Virgil's *Eclogues* – '*nec te paeniteat pecoris*'. In: PECUS. MAN AND ANIMAL IN ANTIQUITY. Proceedings of the conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12, 2002. Roma: Barbro Santillo Frizell, 2004. Disponível em: <<http://www.isvroma.it/public/pecus/skoie.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

TORRES, J. *Longo y Virgilio*. Huellas romanas en suelo griego. Disponível em: <[https://www.academia.edu/518848/LONGO\\_Y\\_VIRGILIO\\_HUELLAS\\_ROMANAS\\_EN\\_SUELO\\_GRIEGO](https://www.academia.edu/518848/LONGO_Y_VIRGILIO_HUELLAS_ROMANAS_EN_SUELO_GRIEGO)>. Acesso em: 12 jul. 2017.

## **Política na sala de aula: uma proposta interdisciplinar a partir da Antiguidade**

### ***Politics in the Classroom: An Interdisciplinary Proposal From Antiquity***

Priscilla Gontijo Leite

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba / Brasil  
priscillagontijo@gmail.com

Lucas Consolin Dezotti

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba / Brasil  
lucascdz@gmail.com

**Resumo:** Diversas palavras do nosso vocabulário político são originárias da Antiguidade Clássica – democracia, aristocracia, oligarquia, tirania – e são utilizadas com frequência no cotidiano. Contudo, o ensino sobre o entendimento dessas noções apresenta falhas, pois está muitas vezes centrado numa abordagem conceitual, não numa perspectiva histórica, deixando de demonstrar para os alunos que esses conceitos foram formulados em um determinado período da história humana – a saber, na Antiguidade. Assim, pautando-se na promoção de uma abordagem que valorize o aspecto histórico para o entendimento de conceitos, foi elaborado o projeto Prolicen “Vocabulário político da antiguidade: reflexões para o exercício da cidadania”, objeto deste texto. Aqui vamos relatar como a perspectiva interdisciplinar, que agrega conhecimentos de História e Letras Clássicas, foi essencial para o desenvolvimento do projeto, cujo resultado principal foi a elaboração de material didático com trechos de fontes antigas (Heródoto, Aristóteles, Políbio e Tito Lívio),

visando facilitar a utilização dessas fontes por professores da educação básica e superior. O grande diferencial do trabalho é a apresentação bilíngue dos textos (grego ou latim e português), provendo acesso ou despertando interesse para as línguas do passado, provando que a Antiguidade não está tão distante de sua realidade.

**Palavras-chave:** ensino; política; letras clássicas; história antiga.

**Abstract:** Several words from our political vocabulary originate from Classical Antiquity - democracy, aristocracy, oligarchy, tyranny - and are often used in daily life. However, the classroom approach of these concepts reveals some flaws. When addressing these issues, teachers often center their explanations on a conceptual non-historical perspective, and fail to demonstrate to students that these concepts were formulated in a given period of Human History - namely, in Antiquity. The object of this paper, Project Prolicen “Political Vocabulary of Antiquity: Reflections for the Exercise of Citizenship”, was elaborated with the objective to promote a teaching approach that values a historical aspect for the understanding of such concepts. In this paper we are going to report how the interdisciplinary perspective, which combines knowledge of both History and Classical Literature, was essential for the development of this Project. We will also comment on its main result: the elaboration of courseware containing excerpts from ancient sources (Herodotus, Aristotle, Polybius and Livy), with the aim to facilitate the use of such sources by primary and higher education teachers. This work stands out for its bilingual presentation of the texts (Greek/Latin and Portuguese), which provides access to or arouses interest in the languages of the past, and aims to prove that Antiquity is not so far from our reality.

**Keywords:** teaching; politics; classical literature; ancient history.

Recebido em: 8 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 16 de maio de 2017.

## 1 Introdução

O atual cenário político brasileiro conduz a reflexões que remetem à forma como a política é discutida nos diversos segmentos da sociedade, bem como à prática do ensino dessa temática nas escolas da educação básica. Pensando nessas duas perspectivas, o projeto Prolicen “Vocabulário político da Antiguidade: reflexões para o exercício da cidadania”<sup>1</sup> foi elaborado a fim de estudar o vocabulário político utilizado no cotidiano a partir da Antiguidade Clássica. O intuito é produzir um material que promova a reflexão sobre termos comuns no nosso cotidiano – tais como democracia, república, aristocracia, oligarquia, monarquia, tirania – pensando em como eles foram cunhados e utilizados na Antiguidade e como determinados sentidos prevaleceram sobre outros, formando a ideia que nós comumente temos a respeito desses termos.

Além da intenção reflexiva no que concerne a termos políticos, parte do projeto tem por intuito auxiliar o ensino de História Antiga na educação de nível fundamental II, médio e superior, oferecendo para os docentes um suporte para trabalhar com textos literários, a partir do qual se espera que o docente possa estimular seus alunos a pensar sobre a política numa perspectiva diacrônica, problematizando os conceitos que são frequentemente utilizados no cotidiano. Com isso, o aluno terá a possibilidade de conhecer o rico tema das formas de governo, suscitando reflexões sobre as diversas maneiras de se atuar na esfera política e a polivalência do conceito de cidadania.

## 2 Metodologia

Para o desenvolvimento do projeto, utilizamos como inspiração a metodologia proposta na *História das palavras*, desenvolvida por Louis Gernet no início do século XX, que busca uma ação interdisciplinar entre várias áreas do conhecimento, como História, Letras e a Sociologia. O próprio helenista não a concebia como um método rigoroso, mas uma

---

<sup>1</sup> Discentes participantes: Bruno Ramalho de Figueirêdo, Danusia Oliveira Ferreira, Felipe Matheus dos Santos Silvestre, Heloísa Hiranoyama Maia, Lívia Maria da Silva, Raissa do Nascimento Fernandes.

atitude para diferenciar seu trabalho da filologia tradicional. Nota-se a forte influência da sociologia durkheimiana na sua análise linguística, e foi esse o caminho utilizado para pensar as relações entre língua e sociedade. Para ele, na medida em que o significado de uma palavra está relacionado a seu contexto histórico, a língua se torna um objeto privilegiado de análise histórica, sobretudo as transformações do vocabulário.

Esta inspiração investigativa, centrada nas relações entre a história e as palavras, foi utilizada por estudiosos como Marcel Detienne, Nick Fisher e Louise Bruit Zaidman. Em todos, há o entendimento da organização do meio social através do estudo das palavras, uma vez que a organização do mundo ocorre a partir do processo de qualificação linguística das coisas existentes, que, além de nomeá-las, também as adjetiva. Isto gera um sistema de classificação, e seu estudo pode demonstrar a hierarquia de valores presente na sociedade, bem como a lógica na qual se estruturam as relações sociais (GERNET, 2002, p. 9-10). Assim, uma estrutura social corresponde a uma disposição linguística, e mudanças em uma, de alguma maneira, se traduzem na outra. Também há a possibilidade de apreender desse sistema as diferentes modalidades de pensamento que existem no interior de um grupo, o que implica a coexistência de diversas modalidades de “verdades”, que podem até mesmo ser opostas entre si (VEYNE, 1984, p. 39).

Além disso, a linguagem demonstra as práticas de um grupo, e ao estudá-la também se compreendem seus comportamentos. Como a linguagem está envolvida por relações sociais, e a palavra demonstra uma prática social, qualquer transformação no meio pode implicar numa alteração na linguagem, de modo que, a partir da mudança do sentido de uma palavra, pode-se analisar as modificações ocorridas numa sociedade. Em suma, a perspectiva histórica aplicada ao estudo das palavras possibilita perceber as alterações de sentidos e de usos de uma palavra ao longo do tempo, e com isso perceber as mudanças que a sociedade sofreu.

A aplicação de tal método promove resultados ainda mais favoráveis em uma sociedade em que a palavra desempenha um papel fundamental na organização da cidade. Esse é o caso da Antiguidade greco-romana, em que o exercício da palavra era essencial para o

funcionamento das instituições. Era por meio da palavra pronunciada que o cidadão ateniense, por exemplo, intervinha nos assuntos da cidade. Dessa forma, a participação por meio da palavra era determinante no domínio social e político (DABDAB TRABULSI, 2006, p. 130).

Essa metodologia foi utilizada no projeto com as devidas adaptações, para que se cumprisse o cronograma preestabelecido pelo Programa e se produzissem resultados dirigidos à prática docente. Com isso, concentrou-se a atenção na leitura de fontes antigas a partir do eixo da construção do vocabulário político.

Por fim, é importante destacar que, desde o início, em todo o processo de trabalho, a equipe interdisciplinar buscou colocar em prática a sua principal ideia norteadora, que foi a valorização da discussão como uma etapa da formação para a atuação política do sujeito. Assim, a definição das palavras ligadas ao vocabulário político a serem pesquisadas, a separação dos autores a serem trabalhados, a forma de utilizar esses autores em sala de aula e a maneira como os resultados seriam divulgados foram todas propostas construídas coletivamente.

### 3 Percurso

Num primeiro momento, os alunos foram introduzidos na discussão acerca das formas de governo e das práticas políticas do mundo Antigo, com o que eles puderam realizar uma breve pesquisa lexical sobre os termos políticos de seu interesse. Dentre os vários autores e temas que surgiram, decidiu-se concentrar as pesquisas na questão das formas de governo conforme o testemunho de quatro deles – Heródoto (484-425 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Políbio (203-120 a.C.) e Tito Lívio (59 a.C.-17 d.C.)<sup>2</sup> –, todos ilustres representantes de suas respectivas (e diferentes) épocas e com frequência objetos atuais de estudos no âmbito universitário.

---

<sup>2</sup> Para o desenvolvimento da primeira etapa do projeto foram analisadas as seguintes obras: *História*, principalmente o livro III, de Heródoto; *A política*, especialmente os livros III e IV, de Aristóteles; *História*, com o foco no livro VI, de Políbio; *A história de Roma desde sua fundação*, livro I, de Tito Lívio.

Definidos os autores e os termos a serem analisados, iniciou-se uma segunda rodada de discussões, com o objetivo de obter um panorama da atual situação do ensino de História Antiga nos níveis médio e fundamental II. Para tanto, foram avaliados alguns exemplares de livros didáticos, nos quais foram encontrados casos flagrantes de anacronismo e, por vezes, uma abordagem pouco articulada com uma reflexão atualizada sobre o período histórico em questão.

Paralelamente ao levantamento lexical e à discussão do ensino da Antiguidade, também se discutiu uma maneira adequada de formatar esse conteúdo para ser levado às salas de aulas. Surgiram muitas ideias de aplicação da reflexão sobre o vocabulário político nas salas de aulas, como a elaboração de jogos didáticos e a utilização de filmes. Contudo, verificou-se que a concretização dessas ideias exigia a realização de pesquisas mais aprofundadas e a elaboração de um material de apoio, e então se decidiu pelo desenvolvimento de fichas de análise.

São fichas que permitem abordar diversas problemáticas ligadas à tradução e ao uso histórico dos termos (incluindo o uso vigente), temas que permearam nossas reuniões e são discutidos a partir de trechos das fontes supracitadas, trabalhadas de forma a facilitar sua eventual utilização pelo professor. As fichas seguem a seguinte disposição: (a) dados informativos sobre o autor e a obra; (b) texto em grego ou latim e tradução em português, dispostos lado a lado, com destaque para os termos relevantes do vocabulário político; (c) um pequeno léxico comentado, para informar especialistas e leigos sobre as possibilidades de leitura do texto na língua de partida; (d) comentários de caráter teórico e contextual, esclarecendo momentos históricos e trazendo discussões relativas ao vocabulário político; (e) sugestões de debate para a sala de aula.<sup>3</sup>

Assim, os alunos passaram a trabalhar diretamente com as fontes documentais, dedicando-se ao levantamento e à delimitação de trechos pertinentes; trabalho importante para se atingir um dos objetivos do projeto, que é a divulgação dos textos clássicos, principalmente entre os estudantes, mostrando sua importância para a formação do pensamento ocidental. Além disso, há o interesse de analisar as diferentes maneiras

---

<sup>3</sup> Um exemplo de ficha completa está reproduzido em anexo.

pelas quais essas obras foram traduzidas e identificar o impacto da interpretação do texto sobre as escolhas do tradutor.

#### **4 Resultados**

Tomemos como exemplo a discussão em torno do termo *democracia*, um dos mais polêmicos do vocabulário político. O termo, que perpassa vários autores da Antiguidade, hoje é a forma de governo que chama mais atenção nos debates com o público, visto que denominamos nosso governo de democrático.

A democracia é o regime político que mais se expandiu nos últimos dez anos, com um aumento de 18%. Atualmente, calcula-se que 45% dos países do mundo vivem em uma democracia (MITCHELL, 2015, p. 1). Boa parte das pessoas sabe que a democracia surgiu na Grécia, mas desconhece as multiplicidades dos regimes políticos de cada *pólis* e as ferrenhas críticas dirigidas à democracia, como demonstra o documento encontrado no *corpus* de Xenofonte:

Em qualquer parte do mundo, a classe alta opõe-se à democracia. Nas camadas superiores há pouca desordem e injustiça e existe a preocupação com a preservação da boa moral, enquanto que entre o povo reina a ignorância, a desordem e a perversidade; a pobreza faz com que se cometa atos censuráveis, sendo a falta de educação e a ignorância de alguns o resultado da falta de dinheiro (PSEUDO-XENOFONTE, *A constituição dos atenienses*, 1.5).

Na Antiguidade, os intelectuais, na sua esmagadora maioria, não concordavam com a democracia, e a explicação quase sempre recaía na impossibilidade de o povo governar de forma sábia e justa, argumentação que continua em voga até os dias atuais, como se vê tristemente na realidade brasileira diante do ocorrido em 2016 e 2017. Como Finley ressaltou em *Democracia antiga e moderna* (1988, p. 26-36), na Antiguidade não foi formulada uma verdadeira teoria democrática, e muito do que sabemos hoje do funcionamento desse regime deve-se

principalmente aos seus críticos – historiadores e filósofos sérios, como Tucídides, Platão e Aristóteles, mas também a um dramaturgo ácido e bem-humorado como Aristófanes.

A desaprovação da democracia por parte de autores tão consagrados da tradição clássica fez com que o vocábulo praticamente desaparecesse da linguagem popular ocidental até o século XVIII; quando utilizado, sempre trazia conotações negativas. De acordo com Finley (1988, 22-23), na França são raras as ocorrências do termo em sentido positivo. Tal quadro se inverte a partir do processo de independência dos Estados Unidos e da Revolução Francesa, que, ao romper com sua tradição imediata, buscaram construir outra e, para isso, recorreram aos antigos. A democracia muda de sentido e passa a ser compreendida como uma forma de governo fortemente ligada à liberdade, o que não corresponde ao uso dos antigos atenienses,<sup>4</sup> cuja democracia conhecemos com mais detalhes por causa das fontes que chegaram até a posteridade, inclusive produzidas por não atenienses, como é o caso de Aristóteles. Conforme esses testemunhos, a democracia em Atenas estava ligada a uma busca por *igualdade* – não uma igualdade socioeconômica, mas igualdade de acesso à esfera política: todo e qualquer cidadão deveria poder exercer a política.

Também é em Atenas que o termo “democracia” aparece de maneira impressa no segundo quartel do século V a.C. A palavra é formada por dois elementos: *demos* (“povo”) e *kratos* (“força”, “soberania”), formação que se distingue de outros termos políticos já então consolidados no vocabulário grego, como monarquia e oligarquia, compostos por *monos/oligos* (“um”/“poucos”) e *arkhé* (“poder”): a diferença entre *kratos* e *arkhé* é representativa da forma como antigos

---

<sup>4</sup> Uma das preocupações no decorrer das discussões do projeto foi caracterizar a democracia ateniense como uma dentre várias experiências democráticas do mundo antigo e salientar que ela não pode ser estendida para toda a Antiguidade. Tal posição está em sintonia com estudos atuais que valorizam a multiplicidades de regimes no mundo poliade, como o levantamento desenvolvido por Hansen em *An Inventory of Archaic and Classical Poleis* (2004). Tal postura se faz necessária em tempos de globalização para demonstrar a possibilidade de construir modelos democráticos que valorizem aspectos culturais próprios e que sejam autônomos, não atrelados a uma imposição dos mercados econômicos.

entendiam esses regimes políticos. Essa reflexão, por sua vez, também nos convida a voltar o olhar para nosso sistema político: afinal, de que se compõe a democracia que estamos construindo?

Na literatura, se não considerarmos o tratado ateniense com Cólófon de 447-446 a.C. (*IG*, 3.37.49), o vocábulo aparece pela primeira vez em Heródoto, no chamado “Diálogo dos persas” (*Histórias*, 3.80.3), que apresenta uma primeira diferenciação das formas de governo, segundo critérios quantitativos, que será gravada de maneira determinante na mentalidade ocidental.

O “Diálogo dos persas” narra a discussão de um grupo de sete nobres persas a respeito do melhor regime a ser adotado. A Pérsia vivenciava um vazio de poder depois da morte de Cambises e da destituição do governo dos magos, que tomaram o poder por meio de uma conspiração e foram banidos pelo excesso de abusos. Na conversa entre Otanes, Megábizos e Dário, três formas de governo são apresentadas e denominadas por critérios quantitativos. As virtudes são expostas pelos proponentes, e os vícios, pelos adversários. Otanes inicia a discussão querendo convencer os persas a adotarem a democracia (chamada por ele de *isonomia*). As características desse regime são o governo do povo (do *plethos*, não do *demos*), o sorteio, a isonomia, a prestação de contas, a exposição de todas as decisões para a comunidade:<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Para a citação dos trechos de Heródoto, Aristóteles e Políbio, utilizamos parte do material levantado pelos alunos na elaboração das fichas, como texto grego e tradução para o português, com alguns destaques que chamam a atenção do leitor para termos do vocabulário político ou considerados fundamentais para a leitura. Na primeira fase do projeto (2016), cujos resultados são apresentados neste artigo, priorizamos o levantamento das fontes, o estudo do vocabulário e a montagem das fichas. Na segunda fase, atualmente em andamento (2017), o foco é a elaboração de traduções destinadas especialmente ao público de ensino médio. Por enquanto, as citações de Heródoto ainda se utilizam da tradução de Mário da Gama Kury (1998); já as traduções de Aristóteles e Políbio aqui citadas foram realizações recentes (2017), mas não publicadas, de Danusia Oliveira Ferreira e Bruno Ramalho de Figueirêdo, respectivamente.

<p>[...] O <b>governo do povo</b>, ao contrário, traz primeiro consigo o mais belo de todos os nomes: <b>igualdade perante a lei</b>, e em segundo lugar, nenhuma das injustiças cometidas por um governante único é cometida nele. Todas as funções são atribuídas através de <b>sorteio</b>, e seus detentores são responsáveis pelos atos praticados no exercício das mesmas, e todas as <b>decisões</b> são submetidas à <b>assembleia</b> popular. Exponho portanto a minha opinião, propondo que acabemos com o governo de um único homem e elevemos <b>o povo</b> ao poder, pois tudo está na maioria (HERÓDOTO, 1988, 3.80.6. Grifos nossos).</p>	<p>[...] Πλήθος δὲ ἄρχον πρώτα μὲν οὐνομα πάντων κάλλιστον ἔχει, <b>ισονομίην</b>, δεύτερα δὲ τούτων τῶν ὁ μούναρχος ποιεῖ οὐδέν· <b>πάλη</b> μὲν ἀρχᾶς ἄρχει, ὑπεύθυνον δὲ ἀρχὴν ἔχει, <b>βουλευματα</b> δὲ πάντα ἐς τὸ <b>κοινόν</b> ἀναφέρει. Τίθεμαι ὧν γνώμην μετέντας ἡμέας μούναρχὴν <b>τὸ πλήθος</b> ἀέξειν· ἐν γὰρ τῷ πολλῷ ἐνὶ τὰ πάντα (HERÓDOTO, <i>Histórias</i>, 3.80.6. Grifos nossos).</p>
---	--

No discurso de Otanes (3.80), é possível perceber a concepção de que todo cidadão estaria apto a governar. Megábizos, o segundo a falar (3.81), vai criticar justamente essa posição. Ele ataca ferrenhamente o regime proposto por Otanes, utilizando não o vocábulo *isonomia*, mas os termos *demos* e *kratos*, os formadores da palavra *democracia*. Para Megábizos, o melhor regime a ser adotado pelos persas é a oligarquia, argumentando com base nos critérios da utilidade e da educação: o povo é caracterizado como uma multidão inútil (*homilos akhreios*) e, por isso, a democracia não funcionaria; por isso, os melhores homens (*aristoi androi*) devem tomar as decisões, uma vez que fariam as melhores escolhas:

<p>[...] salvar-nos da insolência de <b>um tirano</b> trocando-a pela <b>insolência</b> de uma <b>multidão</b> desenfreada seria absolutamente inadmissível. [...] Escolhamos um <b>grupo</b> dos <b>melhores homens</b> e entreguemo-lhes o <b>poder</b>; nós mesmos estaremos entre eles e é natural esperar dos melhores homens as <b>melhores decisões</b> (HERÓDOTO, 1988, 3.81.2-3. Grifos nossos).</p>	<p>[...] καίτοι <b>τυράννου</b> ὕβριν φεύγοντας ἄνδρας ἐς <b>δήμου</b> ἀκολάστου <b>ὕβριν</b> πεσεῖν ἐστὶ οὐδαμῶς ἀνασχετόν. [...] ἡμεῖς δὲ <b>ἀνδρῶν τῶν ἀρίστων</b> ἐπιλέξαντες <b>ὁμίλην</b> τούτοισι περιθέωμεν <b>τὸ κράτος</b>· ἐν γὰρ δὴ τούτοισι καὶ αὐτοὶ ἐνεσόμεθα· ἀρίστων δὲ ἀνδρῶν οἰκὸς <b>ἄριστα βουλευματα</b> γίνεσθαι (HERÓDOTO, <i>Histórias</i>, 3.81.2-3. Grifos nossos).</p>
---	--

O último a discursar é Dário (3.82), que inicia sua fala com uma interessante consideração, ao pontuar que em teoria todas as formas de governo são as melhores, e então passa a tecer críticas à democracia e à

oligarquia, em defesa do sistema monárquico. Para ele, a monarquia é o melhor regime possível, pois os homens só sabem polemizar uns contra os outros, disputando sempre o primeiro lugar; para pôr fim a essas discórdias, apenas o aparecimento de uma figura dotada de liderança natural, que instauraria a monarquia. Na perspectiva de Dário, tanto a democracia quanto a oligarquia estão fadadas à corrupção; apenas a monarquia pode evitar a ruína da cidade, e para evitar todo esse percurso, o ideal seria logo a adoção da monarquia:

<p>[...] numa <b>oligarquia</b> o fato de várias pessoas desejarem pôr o seu <b>talento</b> a serviço <b>da coisa pública</b> gera constantemente <b>profundas divergências</b> entre elas, [...] o resultado é a <b>inimizade exacerbada</b> [...]. Por outro lado, entregando-se o <b>poder ao povo</b> é impossível evitar a eclosão da <b>incompetência</b>, e quando há incompetência na administração <b>da coisa pública</b>, [...] as pessoas capazes de prejudicar a <b>comunidade</b> entram em conluio para prejudicá-la juntas. Essa situação se prolonga até aparecer alguém como paladino do <b>povo</b> para pôr fim a tal incompetência (HERÓDOTO, 1988, 3.82.3-4. Grifos nossos).</p>	<p>[...] ἐν δὲ <b>ὀλιγαρχίᾳ</b> πολλοῖσι <b>ἀρετὴν</b> ἐπασκέουσι ἐς <b>τὸ κοινὸν ἔχθρα ἴδια ἰσχυρὰ φιλεῖ</b> ἐγγίνεσθαι [...] ἐς <b>ἔχθρα μεγάλα</b> ἀλλήλοισι ἀπικνέονται. [...] <b>δήμου</b> τε αὐτὸ <b>ἄρχοντος ἀδύνατα</b> μὴ οὐ <b>κακότητα</b> ἐγγίνεσθαι κακότητος τοίνυν ἐγγινομένης [...] οἱ γὰρ κακοῦντες <b>τὰ κοινὰ</b> συγκύψαντες ποιεῦσι. Τοῦτο δὲ τοιοῦτο γίνεται ἐς ὃ ἂν <b>προστάς τις τοῦ δήμου</b> τοῦς τοιούτους παύσῃ (HERÓDOTO, <i>Histórias</i>, 3.82.3-4. Grifos nossos).</p>
--	---

No “Diálogo dos persas”, termos como *monarquia*, *oligarquia* e *democracia* aparecem ao lado de outros que parecem ser utilizados como sinônimos, como *tiranía*, *governo dos melhores* e *isonomia*. Porém, seu uso está bem marcado por conotações positivas e negativas. Por exemplo, nota-se o uso da palavra *isonomia* para qualificar positivamente o regime de muitos, já os críticos do regime adotam a palavra *democracia*. A mesma operação acontece com os pares *governo dos melhores* e *oligarquia*, e *monarquia* e *tiranía*. Portanto, é possível perceber os percursos desses vocábulos e seu processo de consolidação na mentalidade grega.

O sucesso da palavra *democracia* no vocabulário político grego está ligado ao sucesso da experiência política ateniense, principalmente na fase do império marítimo, em que o funcionamento das instituições democráticas estava consolidado e o sistema de *misthophoria* (o

pagamento pela participação política), garantida pela exploração do império, assegurava uma ampliação na participação popular.

Desse modo, no período de Aristóteles, o termo *democracia* estava totalmente consolidado na Grécia e correspondia a uma realidade histórica que servia de referência para outras cidades. Nota-se que o filósofo o utiliza na sua abordagem teórica sobre as formas de regime, que perpassa diferentes obras; neste trabalho, decidimos nos restringir ao tratado *Política*. Nessa obra, os regimes são pensados a partir da combinação entre a *quantidade* de pessoas no poder e a *qualidade* dos governantes quanto ao zelo pelo bem comum, e não simplesmente uma distinção quantitativa seguida pela apresentação de características, como no caso de Heródoto. Em Aristóteles, os regimes são dispostos na sua forma positiva e negativa, sendo o cuidado com a coletividade aquilo que os diferenciara. Assim, haverá seis formas de governo, três positivas – realeza (um), aristocracia (poucos), *politeia* (muitos) –, três negativas – tirania (um), oligarquia (poucos), democracia (muitos):

Dentre as **monarquias**, costumamos chamar de **realeza** aquela que visa o benefício coletivo. Quando o governo é de poucos, porém mais do que um, costumamos chamar de **aristocracia** (ou porque os melhores governam, ou porque visa o melhor para a cidade e para os que participam de sua **coletividade**). Já quando o **conjunto dos cidadãos** participa da política visando o benefício coletivo, é chamada pelo nome comum a todos os regimes: **politeia**. [...] São transgressões dos anteriores: a **tirania**, da realeza; a **oligarquia**, da aristocracia; e a **democracia**, da *politeia*. Porque a tirania é a monarquia voltada ao benefício do **monarca**, a oligarquia é o regime voltado ao benefício dos **ricos**, e a democracia é o regime voltado ao benefício dos **pobres**: **nenhum** deles, portanto, se volta para o que é vantajoso para o coletivo (ARISTÓTELES, [2017], 3.1279a 33-39, 1279b 4-10. Grifos nossos).

καλεῖν δ' εἰώθαμεν τῶν μὲν **μοναρχιῶν** τὴν πρὸς τὸ κοινὸν ἀποβλέπουσαν συμφέρον **βασιλείαν**, τὴν δὲ τῶν ὀλίγων μὲν πλειόνων δ' ἑνὸς **ἀριστοκρατίαν** (ἢ διὰ τὸ τοὺς ἀρίστους ἄρχειν, ἢ διὰ τὸ πρὸς τὸ ἄριστον τῇ πόλει καὶ τοῖς **κοινονοῦσιν** αὐτῆς), ὅταν δὲ τὸ **πλῆθος** πρὸς τὸ κοινὸν πολιτεύηται συμφέρον, καλεῖται τὸ κοινὸν ὄνομα πασῶν τῶν πολιτειῶν, **πολιτεία**. [...] παρεκβάσεις δὲ τῶν εἰρημένων **τυραννίς** μὲν βασιλείας, **ὀλιγαρχία** δὲ ἀριστοκρατίας, **δημοκρατία** δὲ πολιτείας. ἢ μὲν γὰρ τυραννίς ἐστὶ μοναρχία πρὸς τὸ συμφέρον τὸ τοῦ **μοναρχοῦντος**, ἢ δ' ὀλιγαρχία **πρὸς** τὸ τῶν **εὐπόρων**, ἢ δὲ δημοκρατία **πρὸς** τὸ συμφέρον τὸ τῶν **ἀπόρων** **πρὸς** δὲ τὸ τῷ κοινῷ λυσιτελοῦν **οὐδέμια** αὐτῶν (ARISTÓTELES, *Política*, 3.1279a 33-39, 1279b 4-10. Grifos nossos).

Para Aristóteles, as formas de governo mais comuns são a democracia e a oligarquia, ambas consideradas corrompidas porque visam apenas uma parte da cidade, e não toda ela: a primeira visa apenas o interesse do *demos*; a segunda, apenas o interesse de um determinado grupo. O regime democrático, por sua vez, será caracterizado pelos termos liberdade (*eleutheria*), conjunto (*plêthos*) e a condição pobre (*aporia*). Os pobres, por serem abundantes na democracia e ocuparem o poder, levarão o regime a um desvio, pois se dará mais importância à vontade das massas populares e menos ao respeito e à obediência da lei (1292a 4-37, 1292b 41-1293a 10). Assim, na democracia de Aristóteles, a massa popular governa não sob o primado da lei, mas em vista do interesse particular, que consiste em instituir uma igualdade absoluta (simétrica e equidistante) de tudo e todos, à custa de um injusto nivelamento das diferenças.

Outro aspecto que chama a atenção na dicotomia entre oligarquia e democracia é a importância que Aristóteles atribui ao aspecto socioeconômico. Para ele, a verdadeira diferença entre os dois regimes reside na riqueza e na pobreza: se os pobres estão no poder, tem-se a democracia; se os ricos, oligarquia (1280a 1-6), independentemente de serem poucos ou muitos. Sendo assim, não é o critério quantitativo que determinaria uma democracia ou oligarquia, mas a categoria socioeconômica dos governantes. Na sua argumentação, o filósofo ainda constata que é mais comum os pobres serem mais numerosos que os ricos em qualquer cidade.

O que diferencia, principalmente, a **democracia** e a **oligarquia** uma da outra é a **pobreza** e a **riqueza**. Sempre que se governam com base na riqueza, quer sejam menos numerosos, quer sejam mais numerosos, este regime, inevitavelmente, será uma **oligarquia**. Sempre que os pobres governarem será uma **democracia**. Porém ocorre que, assim como dissemos, os ricos são poucos e os pobres são muitos. Pois, por um lado, poucos **têm acesso a riqueza**, por outro lado, todos participam da **liberdade**. Por estas causas, ambos estão em desacordo a respeito do **regime político** (ARISTÓTELES, [2017], 3.1279b 40-1280a 1-6. Grifos nossos).

ὅ ᾧ δὲ διαφέρουσιν ἢ τε **δημοκρατία** καὶ ἡ **ὀλιγαρχία** ἀλλήλων **πενία** καὶ **πλοῦτός** ἐστίν, καὶ ἀναγκαῖον μὲν, ὅπου ἂν ἄρχωσι διὰ πλοῦτον, ἂν τ' ἐλάττους ἂν τε πλείους, εἶναι ταύτην **ὀλιγαρχίαν**, ὅπου δ' οἱ ἄποροι, **δημοκρατίαν**, ἀλλὰ συμβαίνει, καθάπερ εἶπομεν, τοὺς μὲν ὀλίγους εἶναι τοὺς δὲ πολλούς. **εὐποροῦσι** μὲν γὰρ ὀλίγοι, τῆς δὲ **ἐλευθερίας** μετέχουσι πάντες; δι' ἧς αἰτίας ἀμφισβητοῦσιν ἀμφοτέροι τῆς **πολιτείας** (ARISTÓTELES, *Política*, 3.1279b 40-1280a 1-6. Grifos nossos).

Para nomear a forma positiva de democracia, Aristóteles utiliza o termo *politeia*, que em sua obra tem várias conotações: organização política, vida política, política, cidadania, poder político, governo, direito da *pólis*, direitos políticos, constituição, regime político. É como se se tratasse do regime ideal, sem um nome específico, apenas a referência à cidade como um todo, daí o equívoco de se traduzir por “república” ou mesmo “democracia”. Desconsiderar tanto o sentido daquela palavra quanto o uso negativo desta pode levar a um anacronismo.

Mas a palavra *democracia* nem sempre aparece com conotações negativas na Antiguidade. Políbio, por exemplo, reverbera a divisão aristotélica entre bons e maus regimes, apresentando uma teoria também com seis formas de governo, três positivas e três negativas:

Todo **modelo de regime** simples e instituído a partir de um único **poder** torna-se instável, pelo fato de desviar-se rapidamente para o vício que lhe é familiar e que o acompanha por natureza. [...] **com os regimes**, conforme a **natureza** de cada um, nasce um vício que os acompanha: a realeza vem acompanhada da chamada forma **monárquica**; a aristocracia, da forma da **oligarquia**; a democracia, da forma da **selvageria** e predomínio da **força** (POLÍBIO, [2017], 6.10.2-5. Grifos nossos).

πᾶν εἶδος **πολιτείας** ἀπλοῦν καὶ κατὰ μίαν συνεσθηκὸς **δύναμιν** ἐπισφαλὲς γίνεται διὰ τὸ ταχέως εἰς τὴν οἰκείαν καὶ φύσει παρεπομένην ἐκτρέπεσθαι κακίαν. [...] τῶν **πολιτειῶν** συγγενῆται κατὰ φύσιν ἐκάστη καὶ παρέπεταί τις κακία, **βασιλεία** μὲν ὁ **μοναρχικὸς** λεγόμενος τρόπος, **ἀριστοκρατία** δ' ὁ τῆς **ὀλιγαρχίας**, **δημοκρατία** δ' ὁ **θηριώδης** καὶ **χειροκρατικὸς** (POLÍBIO, *História*, 6.10.2-5)

Nota-se que a democracia é considerada positiva, caracterizada pelo respeito aos costumes e à tradição, principalmente quanto aos aspectos religiosos, à obediência às leis e à prevalência da vontade da maioria (cf. 6.4.4). Já sua versão degenerada para a selvageria e a violência recebe o nome de *oclocracia* (6.4.6).

No percurso de investigação dos três autores, nota-se que, independentemente de a democracia ser considerada uma forma positiva ou negativa, o poder de decisão da maioria é um aspecto sempre ressaltado. Quando é considerada positiva, outro ponto em comum entre Heródoto e Políbio é o respeito às leis. Assim, uma boa democracia seria justamente quando o povo é regido pelas leis e as obedece, já que são

elas que lhe garantem o exercício no âmbito político. A relação entre lei, obediência e exercício da cidadania é algo que devemos com urgência debater no nosso cotidiano, com o objetivo de intensificar e melhorar a participação política dos brasileiros.

## 5 Conclusões

A preocupação em promover mecanismos que favoreçam a discussão e a aprendizagem sobre política na sala de aula motivou a concepção do projeto “Vocabulário político da Antiguidade: reflexões para o exercício da cidadania” para o Programa de Licenciatura da UFPB. Organizado de maneira a integrar os três elementos que sustentam a universidade pública – ao contemplar a pesquisa do discente sobre a fonte histórica, a elaboração de material didático para o ensino e a extensão dos resultados para professores e alunos da educação básica –, o projeto visa contribuir para o aprimoramento da formação profissional do discente, proporcionando ao licenciado a possibilidade de atuar de maneira prática e teórica com os conteúdos a que ele teve acesso na Universidade.

Constatou-se, no decorrer das pesquisas, que o ensino de conceitos essenciais para o entendimento do mundo político quase sempre é dado sem a devida contextualização histórica. Os livros didáticos costumam relegar esse conteúdo para o início do ensino de História e não fazem associações posteriores, especialmente sobre como a Antiguidade foi *reapropriada* ao longo dos séculos.

Ocorre que os livros didáticos são o material mais utilizado nas escolas no país, constituindo-se muitas vezes como único instrumento acessível para que o professor se mantenha atualizado. Ora, há mais de uma década<sup>6</sup> especialistas em Antiguidade apontam os diversos problemas dessa área do saber nos livros didáticos (CORSÍ, 2010, p. 145; SILVA & GONÇALVES, 2015, p. 4). Apesar disso, o livro didático parece manter o mesmo tratamento de meados do século passado com relação à Antiguidade,

---

<sup>6</sup> Um número especial da revista *Hélade* (2001) traz uma série de artigos a respeito da discussão entre o ensino de História Antiga e o livro didático. Disponível em: <<http://www.helade.uff.br/volume2numerospecial.html>>. Acesso em: 5 nov. 2016.

que vem apresentada como algo exótico e distante, condicionando não só a visão dos alunos, mas também a postura e a abordagem do professor. O que haveria de positivo nessa representação – que é aguçar a curiosidade dos alunos, podendo estimular o envolvimento deles no processo de aprendizagem – não compensa o risco, grave, de que o conhecimento a respeito da Antiguidade seja reduzido a uma mera curiosidade, deslocado do mundo vivido, do qual ela constitui uma das fontes principais.

Até mesmo na universidade verifica-se que os alunos chegam com a percepção de que Antiguidade está relacionada com a fantasia, ficando a cargo de grandes heróis (quando não dos deuses) o protagonismo dos eventos, em detrimento de personagens e acontecimentos históricos. Os discentes trazem essas referências para a sala de aula na universidade sem saber como problematizá-las, e a História Antiga se torna um saber estanque, conteúdo fechado em si mesmo, sem nenhuma relação com a vida moderna. Formando os alunos universitários com essa percepção, há grande possibilidade de ela se perpetuar nas aulas do ensino fundamental e médio quando eles se tornarem professores.

A ausência de diálogo entre a Antiguidade e contemporaneidade e a carência de materiais para auxiliar os professores na realização dessa ponte constituem uma importante lacuna. Além disso, cumpre destacar a urgência de se pensar aspectos relacionados à política na atual conjuntura brasileira. Esta conduziu a uma polarização em que as partes articulam discursos que se mostram muitas vezes desprovidos de base conceitual mínima a respeito de termos políticos. Tal fato é preocupante, pois demonstra uma falha na formação da cidadania: se o sujeito não sabe o que é uma república, como poderá propor mudanças a esse sistema?

Uma forma de preencher essa lacuna é por meio da educação. O ensino da Antiguidade, em particular, pode auxiliar na formação da cidadania ao possibilitar que o sujeito reflita sobre a política a partir do entendimento da formação histórica de alguns conceitos considerados essenciais para a vida política atual, na medida em que o vocabulário político permite fazer um diálogo frutífero entre esses dois tempos aparentemente tão distantes.

Sabe-se que nossa cultura, nosso direito, nossa filosofia e nosso idioma em algum momento banharam-se nas tradições gregas e romanas, e a melhor maneira de entender esse legado é a partir da leitura de documentos antigos, que costumam estar distantes da realidade do aluno. Ao oferecer o texto, a tradução, o léxico, o comentário, a bibliografia, espera-se fornecer alguma contribuição no sentido de viabilizar a construção de novas propostas político-pedagógicas para o ensino de Antiguidade no Brasil, possibilitando a criação de mecanismos que fomentem uma educação consoante com as necessidades escolares.

Essa proposta demandou um esforço de interdisciplinaridade, tendo-se buscado estabelecer um diálogo intenso e produtivo entre a História e as Letras Clássicas, já que ambas utilizam dessas fontes nas suas reflexões teóricas. A equipe de trabalho, composta por professores e alunos desses dois cursos, concretizou essa parceria essencial para o sucesso do desenvolvimento da metodologia, em um curto período de tempo, promovendo uma frutífera troca de experiências.

Os primeiros resultados foram divulgados após seis meses de execução do projeto. As fichas foram apresentadas na forma de mesa de debate e de minicurso, com a participação de discentes universitários e de professores da educação básica. O objetivo era expor didaticamente o material para que os professores pudessem aplicar nas suas turmas, conforme a disponibilidade e a realidade local. Essa primeira versão das fichas foi disponibilizada para todos os participantes, feita a ressalva de se tratar de material ainda em fase de elaboração. Após os eventos, percebemos que a aproximação dos discente com essas leituras não só amplia sua reflexão, já que ele entra em contato com uma documentação diferente da habitual, mas também constitui um exercício que irá auxiliá-lo no desenvolvimento e na condução de propostas interdisciplinares próprias. Quanto aos professores atuantes na educação básica, o projeto pretende ampliar as oficinas e incluir alunos do ensino médio no público das apresentações, visando sempre o aprimoramento comunicativo do material.

Num balanço geral, os primeiros resultados foram satisfatórios, atendendo às expectativas dos membros do projeto e, principalmente, tendo êxito no objetivo de estudar as fontes textuais, trabalhar os

problemas lexicais e encaminhar as exposições teóricas. Os discentes envolvidos no projeto elaboraram 32 fichas de análise que, devidamente revisadas, serão divulgadas nas escolas e publicadas em meio eletrônico, com o intuito de que a produção científica possa transcender os muros da academia e tornar-se acessível a todos os cidadãos.

Assim, nos inserimos em duas frentes de atuação: (1) o fortalecimento dos cursos de História Antiga nas licenciaturas de História, demonstrando para o discente maneiras frutíferas de colocar em diálogo a Antiguidade e a contemporaneidade; (2) o estímulo aos discentes para a reflexão sobre as práticas de ensino de História Antiga para os níveis fundamental e médio. Tais frentes estão em plena atividade, como mostra a recente ampliação de especialistas atuando nas universidades e os diversos projetos preocupados com o ensino da Antiguidade, como o nosso.<sup>7</sup>

## Referências

ADRADOS, F. R. *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

ARISTÓTELES. *Constituição dos atenienses*. Tradução de Delfim Ferreira Leão. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Danusia Oliveira Ferreira. [2017]. Não publicado.

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

ARNASON, J. P.; RAAFLAUB, K. A.; WAGNER, P. (Eds). *The Greek Polis and the Invention of Democracy: A Political-Cultural Transformation and Its Interpretation*. Oxford: Wiley-Blackweel, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118561768>

BAILLY, A. *Le grand Bailly: dictionnaire de grec-français*. Paris: Hachette, 2000.

---

<sup>7</sup> Entre esses projetos, destacam-se a coleção didática a respeito de Pompeia, realizada pelo PET/História da UFPR (<https://pethistoriaufpr.wordpress.com/>), e o projeto “Aprendendo com Clio – Educação Patrimonial e Cultural Material da Antiguidade”, realizado no âmbito do LHIA/Instituto de História da UFRJ (<http://aprendendocomclio.wix.com/lhia>).

- BENVENISTE, É. *O vocabulário das instituições indo-européias*. Tradução de Denise Bottmann e Eleonora Bottmann. Campinas: Unicamp, 1995. v. 2.
- BRANDÃO, J. L.; OLIVEIRA, F. de. *História de Roma*. Das origens à morte de Cesar. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Histoire des mots. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.
- CHEVITARESE, A. L.; CORNELLI, G.; SILVA, M. A. de O. (Orgs.). *A tradição clássica e o Brasil*. Brasília: Archai-UNB/Fortium, 2008.
- DABDAB TRABULSI, J. A. *Participation directe et démocratie grecque: une histoire exemplaire?* Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.
- FINLEY, M. I. *Democracia: antiga e moderna*. Tradução de Waldéa Barcellos e Sandra Bedran. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GERNET, L. *Anthropologie de la Grèce Antique*. Paris: Champs Flammarion, 1982a.
- GERNET, L. *Droit et institutions en Grèce Antique*. Paris: Champs Flammarion, 1982b.
- GERNET, L. *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce: Étude sémantique*. Paris: Albin Michel, 2002.
- GUARINELLO, N. L. *História Antiga*. São Paulo: Contexto, 2013.
- HERÓDOTO. *História*. Introdução e tradução de Mário da Gama Cury. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1988.
- MITCHELL, T. *Democracy's Beginning: the Athenian Story*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- OBER, J. *The Rise and Fall of Classical Greece*. New Jersey: Princeton University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400865550>
- POLÍBIO. *História*. Tradução de Mário da Gama Cury. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.
- POLÍBIO. *História*. Tradução de Bruno Ramalho de Figueirêdo. [2017]. Não publicado.

PSEUDO-XENOFONTE. *A constituição dos atenienses*. Tradução do grego, introdução, notas e índices de Pedro Ribeiro Martins. Coimbra: IUC, 2012.

SILVA, L. L. T. da; GONÇALVES, J. W. O ensino de História Antiga: algumas reflexões. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Disponível em: <[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434418680\\_ARQUIVO\\_OENSINODEHISTORIAANTIGA.anpuh.doc,p.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434418680_ARQUIVO_OENSINODEHISTORIAANTIGA.anpuh.doc,p.pdf)>. Acesso em: 5 maio 2017. DOI: <https://doi.org/10.5433/2238-3018.2015v21n1p135>

SILVA, S. C. Aspectos do ensino de História Antiga no Brasil: algumas reflexões. *Alétheia: revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo*, Jaguarão, v. 1, p. 145-155, jan.-jul. 2010.

VEYNE, P. *Acreditavam os gregos nos seus mitos?* Ensaios sobre a imaginação constituinte. Tradução de Horácio Gonzalez e Milton Meira Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

## Anexo

Autor: Aristóteles (384–322 a.C.)  
 Obra: *Política* (Πολιτικά) 3.1279a 33-9 e 1279b 4-10  
 Tradução: Danusia Oliveira Ferreira

# B3

Dentre as **monarquias**, costumamos chamar de **realeza** aquela que visa o benefício coletivo. Quando o governo é de poucos, porém mais do que um, costumamos chamar de **aristocracia** (ou porque os melhores governam, ou porque visa o melhor para a cidade e para os que participam de sua **coletividade**). Já quando **o conjunto dos cidadãos** participa da política visando o benefício coletivo, é chamada pelo nome comum a todos os regimes: **politeia**. [...] São transgressões dos anteriores: a **tiranía**, da realeza; a **oligarquia**, da aristocracia; e a **democracia**, da *politeia*. Porque a tirania é a monarquia voltada ao benefício do **monarca**, a oligarquia é o regime voltado ao benefício dos **ricos**, e a democracia é o regime voltado ao benefício dos **pobres**: **nenhum** deles, portanto, se volta para o que é vantajoso para o coletivo.

καλεῖν δ' εἰώθαμεν τῶν μὲν **μοναρχιῶν** τὴν πρὸς τὸ κοινὸν ἀποβλέπουσαν συμφέρον **βασιλείαν**, τὴν δὲ τῶν ὀλίγων μὲν πλειόνων δ' ἐνὸς **ἀριστοκρατίαν** (ἢ διὰ τὸ τοῦς ἀρίστους ἄρχειν, ἢ διὰ τὸ πρὸς τὸ ἄριστον τῇ πόλει καὶ τοῖς **κοινωνοῦσιν** αὐτῆς), ὅταν δὲ τὸ **πλήθος** πρὸς τὸ κοινὸν πολιτεύηται συμφέρον, καλεῖται τὸ κοινὸν ὄνομα πασῶν τῶν πολιτειῶν, **πολιτεία**. [...] παρεκβάσεις δὲ τῶν εἰρημένων **τυραννίς** μὲν βασιλείας, **ὀλιγαρχία** δὲ ἀριστοκρατίας, **δημοκρατία** δὲ πολιτείας. ἢ μὲν γὰρ τυραννίς ἐστὶ μοναρχία πρὸς τὸ συμφέρον τὸ τοῦ **μοναρχοῦντος**, ἢ δ' ὀλιγαρχία πρὸς τὸ τῶν **εὐπόρων**, ἢ δὲ δημοκρατία πρὸς τὸ συμφέρον τὸ τῶν **ἀπόρων**: πρὸς δὲ τὸ τῷ κοινῷ λυσιτελοῦν **οὐδεμία** αὐτῶν.

## Léxico

μοναρχιῶν (μοναρχία) *s.f.* palavra composta pelos termos μόνος (“só”, “único”), e ἀρχός (“aquele que conduz”, “o guia”, “o mais poderoso”); daí o sentido de “comando de um só”, e, por conseguinte, “poder monárquico”. O termo na sua aceção etimológica (“poder exercido por um só”) adquire a designação específica de “realeza” ou “tirania”, consoante se trate respectivamente de um poder unipessoal reto ou desviado.

βασίλειαν (βασίλεια) *s.f.* “realeza”, “reino”; derivado de βασιλεύς (“comandante”, “rei”, “soberano”) palavra que define a realeza homérica; o *basiléus* de Homero não é um monarca absoluto, mas o primeiro dentre seus iguais, como que “o rei dos reis”.

δημοκρατία *s.f.* palavra composta pelos termos δῆμος (“povo”) e κρατός (“governo com base no poder popular”).

πλῆθος *s.m.* com ideia de número: “grande quantidade”; “muitos”. Com sentido de pessoas: “multidão”; “massa numerosa”.

μοναρχοῦντος (μοναρχέω) *v.* “reinar com soberania”. O participio expressa o sentido do poder tirânico de comandar sozinho, visando sempre o interesse individual.

πρὸς *prep.* valor semântico que aponta a proveniência de cada regime conforme seu interesse particular (p. ex. “a democracia provém do interesse dos pobres”, “πρὸς τὸ συμφέρον τὸ τῶν ἀπόρων”).

κοινωνοῦσιν (κοινωνέω) *v.* “estar em comunidade com”; “fazer parte”; “associar-se”; “aliar-se”; (deriva de κοινός, “comum”).

ἀριστοκρατίαν *s.f.* palavra formada pela composição dos termos ἄριστος (“excelente”, “o melhor”, “o mais nobre”) e κρατός (“força”, “solidez”, “poder”, “domínio”). Daí depreende-se os sentidos: “governo dos mais poderosos”; “governo ideal dos melhores”.

τυραννίς *s.m.* senhor absoluto, cujo poder não está limitado pelas leis; aquele que usurpa o poder absoluto em um estado livre.

ὀλιγαρχία *s.f.* palavra composta pelos termos ὀλίγος (“pouco”, se tratando de número ou quantidade) e ἀρχός (“o que conduz”, “guia”, “o mais poderoso”), resultando em “pequeno número de homens que detém o poder”.

οὐδεμία (οὐδείς) *pron.* “nenhum”, “nada”. Para Aristóteles, nenhum dos regimes provém do interesse comum ou da comunidade.

εὐπόρων (εὐπορος) *s.m.f.* formado pelo prefixo εὐ (“bom”) significa, literariamente, “fácil passagem”, “acesso”. Entende-se seu sentido no texto, em referência aos ricos, como aqueles cidadãos que dispõem de fáceis recursos ou abundantes.

ἀπόρων (ἄποροι) *adj.* formado de πόρος (“passagem”, “caminho”, “via de comunicação”) com o prefixo de negação ἄ: “sem passagem”, “impossível”, “impraticável”, “difícil”; por conseguinte, “vida humilde”, “pobre”.

## Comentário

Neste trecho notamos a classificação conceitual dos regimes, passo importante para o tratado aristotélico da *Política*. Se inicialmente o autor apresenta um vetor quantitativo de tipos de regime em função do número de governantes, aqui traça uma classificação qualitativa com critérios que permitem discernir os regimes retos dos seus respectivos desvios.

O termo πολιτεία neste trecho adquire o sentido de “regime constitucional”, isto é, o regime reto exercido por muitos cidadãos em vista do bem comum. O regime não tem nome específico, como os demais. Designado pela palavra πολιτεία, ele se torna comum a todos os regimes, como se adquirisse a essência de todo regime verdadeiramente político. Para Aristóteles, o regime constitucional se faz presente em uma comunidade de iguais em que todos os cidadãos governam, isto é, que sejam alternadamente governante e governados, sempre com vistas ao interesse comum.

A aristocracia, para o filósofo, é um regime estabelecido pelos melhores cidadãos de acordo com a virtude, em termos absolutos, e não por indivíduos honestos sob um determinado aspecto. Apenas na aristocracia há identidade absoluta entre homem bom (ἀνὴρ ἀγαθός) e bom cidadão, ou cidadão íntegro, honroso (πολίτης σπουδαῖος), enquanto nos demais regimes os bons cidadãos só são bons em relação ao seu próprio regime. Para Aristóteles, como a comunidade é o regime político, a virtude do cidadão deve necessariamente ser relativa ao regime, pois, se há diferentes modalidades de regime, não pode existir uma única virtude perfeita do bom cidadão. Mas o homem bom é chamado “bom” devido a uma virtude única, a virtude perfeita. A escolha dos magistrados é realizada não só de acordo com a riqueza dos cidadãos, mas também de acordo com a virtude. Em Aristóteles, a aristocracia atende à riqueza e à virtude.

A realeza, para Aristóteles, revela uma índole aristocrática (posto que o poder real se funda no primado da excelência, do mérito e da virtude). Na realeza, o rei é escolhido dentre as facções que se notabilizam, quer pela superioridade da sua virtude, quer pelos feitos que advêm dessa conduta virtuosa, acrescidos da capacidade do governante. Já a tirania apresenta-se como um composto de oligarquia e democracia nas suas formas extremas. Por esse motivo, é o tipo de regime mais nefasto, segundo o filósofo, para os que são governados, uma vez que,

combinando o que há de mau nos dois regimes, acumula os desvios e os defeitos em que ambos incorrem. Para Aristóteles, quase todos os tiranos surgem das fileiras demagógicas (Pisístrato, em Atenas, é um exemplo citado por Aristóteles) e conquistam a confiança popular através da difamação dos notáveis. Porém, outras tiranias anteriores surgiram de realezas em que os reis desprezaram a raiz hereditária da sua dignidade e aspiraram a um poder despótico; outras, enfim, nasceram dos oligarcas que elegiam um dentre eles para as magistraturas mais importantes.

### Tópicos para discussão

- Discutir a classificação dos regimes políticos na Antiguidade Clássica grega.
- Debater sobre as diferenças entre os regimes retos e os desviados.
- Trabalhar com a formação das palavras *monarquia*, *oligarquia*, *aristocracia* e *democracia*.

### Quadro comparativo

	Um (ἓνα / μόνος)	Poucos (ὀλίγοι)	Muitos (πόλοι)
Regimes retos: interesse comum (formas positivas)			
Tipo de Regime	Realeza	Aristocracia	Constitucional (πολιτεία)
Critério	Bom nascimento (εὐγενία)	Virtude (ἀρετή)	Primado da lei (κύριος νόμος)
Meio	Consentimento Confluência (σύνεσις)	Mérito (ἀξία)	Meio-termo (μέσος)
Finalidade	Ordenança (τάξις)	Excelência (ἄριστον)	Estabilidade (ἀσφάλεια)
Regimes desviados: interesse particular (formas negativas)			
Tipo de Regime	Tiranía	Oligarquia	Democracia/Demagogia
Critério	Arbítrio (τέλεισις)	Minoría rica (εὐπορος)	Majoría pobre (ἄπορος)
Meio	Violência (βία) Ludíbrio (ἀπάτη)	Propriedade (οὐσία)	Liberdade (ἐλευθερία)
Finalidade	Medo (φόβος)	Desigualdade (ἀνισότης)	Igualdade (ισότης)

## **Referências**

ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

ARISTOTLE. *Politics*. Ed. W. D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1957. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0057>>. Acesso em: 5 maio 2017.

BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 2000.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.



## Recepção, tradução, influência e sucesso do *Corpus Hermeticum*

### *Reception, translation, influence and success of the Corpus Hermeticum*

David Pessoa de Lira

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco / Brasil

lyrides@hotmail.com

**Resumo:** O presente artigo trata da recepção do *Corpus Hermeticum* na Renascença, levando em consideração os aspectos da aceitação de evidências literárias da cultura greco-romana antiga nesse período. Assim, analisa-se as relações entre transmissão, interpretação, tradução, influência e sucesso dos textos herméticos do mundo antigo. Este texto objetiva observar a Literatura Hermética na cultura da Renascença para demonstrar como antigas fontes foram submetidas a novas interpretações através da chave hermenêutica da *prisca philosophia*, *prisca sapientia* e *prisca theologia*. Ademais, busca-se evidenciar, por meio de uma análise dos estudos clássicos e dos conceitos de literatura comparada, o modo como o antigo hermetismo modelou as visões e os valores modernos.

**Palavras-chave:** *corpus hermeticum*; recepção; tradução; influência; sucesso; *prisca theologia*.

**Abstract:** This article deals with the reception of the *Corpus Hermeticum*, in the Renaissance, taking into account the aspects of the admission of literary evidences of the ancient Graeco-Roman culture in this period. So, one analyzes the relations among transmission, interpretation, translation, influence and success of the hermetic texts of the ancient world. This article aims to observe the Hermetic Literature that in the Renaissance

culture in order to demonstrate how ancient sources were subjected to new interpretations through the hermeneutic key of the *prisca philosophia*, *prisca sapientia* e *prisca theologia*. Moreover, one seeks to show up, through an analysis of the classical studies and the Comparative Literature concepts, the way the Ancient Hermeticism shaped the visions and the modern values.

**Keywords:** *corpus hermeticum; reception; translation; influence; success; prisca theologia.*

Recebido em: 14 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 10 de julho de 2017.

## 1 Introdução

O *Corpus Hermeticum* (*Corp. Herm.*, *daqui por diante*) é uma coletânea composta de dezessete *libelli* escritos em grego. Por causa de seu conteúdo marcado por uma filosofia religiosa, essa coleção de tratados se associa aos esquemas filosófico-religiosos que caracterizam essa literatura, da qual fazem parte *Asclepius Latinus*, *Stobaei Hermetica*, *Tratados 6, 7, 8 do codex VI Nag Hammadi*, *Fragmenta Hermetica*, *Definições Herméticas Armênicas* e *Fragmentos do Papiro de Viena* (MAHÉ, 2005, p. 3939; FILORAMO, 2002, p. 669; JOHNSON, 2009, p. 84).

Esses libretos filosófico-religiosos se desenvolveram no Egito helenístico durante o período de dominação romana, principalmente entre os séculos I e IV da Era Comum (FILORAMO, 2002, p. 669; MAHÉ, 2005, p. 3944). Também é atestado que, mesmo no séc. III a.E.C, já circulavam alguns escritos herméticos de cunho mágico-astrológico.<sup>1</sup> Sabe-se que a Literatura Hermética era maior do que aquela que existe atualmente. Só se conhece uma parcela dessa imensa literatura antiga (DODD, 2005, p. 11; MAHÉ, 2005, v. 6, p. 3939).

---

<sup>1</sup> Cf. ELIADE, 1979, p. 60; FILORAMO, 2002, p. 669; MAHÉ, 2005, p. 3938-3939; GONZÁLEZ BLANCO, 1973, p. 358.

É possível que os escritores herméticos, na Antiguidade, não reconhecessem nenhuma escritura infalível pelo fato de não haver nada que expressasse uma doutrina baseada em escrituras paradigmáticas, canônicas e infalíveis, a fim de serem seguidas estritamente como está escrito nelas. E, em outras palavras, não há qualquer evidência de infalibilidade escriturística.<sup>2</sup> Não obstante, no período renascentista, eruditos e pensadores, tais como Marsílio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola, acreditavam que os escritos herméticos eram divinamente inspirados (ECO, 2004, p. 156-157).

A redescoberta dos escritos herméticos na Renascença fez com que o *Corpus Hermeticum* pudesse ser interpretado através do humanismo daquele período. Esse é um ponto fundamental para a compreensão do procedimento de Ficino e de Pico della Mirandola mediante o conceito de uma *prisca theologia*, na qual eles destacavam Hermes Trismegistos como sujeito divino e paradigmático (EBELING, 2011, p. 60). Ao ter reconhecido Hermes como divinamente inspirado, dentro de uma corrente traditiva de filósofos pagãos, Ficino colocou em crise a soteriologia cristã. Assim, ele aceitou como revelação algo que não faz parte da revelação divina dentro do corpo de preceitos e doutrinas do cristianismo (HEISER, 2011, p. 55).

Mircea Eliade chama a atenção ao fato de que:

Muito embora exaltasse a santidade e a veracidade dos textos herméticos, Ficino não suspeitava – nem podia suspeitar – que não era um bom cristão. Já no século II, o apologista cristão Lactâncio considerara Hermes Trismegistos um sábio divinamente inspirado, e interpretara algumas profecias herméticas vendo o seu cumprimento no nascimento de Jesus Cristo. Marcilio Ficino reafirmou esta harmonia entre o Hermetismo e a magia hermética por um lado e o Cristianismo por outro. (ELIADE, 1989, p. 56).

Ficino se sentia um bom cristão, o que, de fato, coube-lhe demonstrar com seriedade como lidou com o seu sacerdócio (EBELING, 2011, p. 60-61; HEISER, 2011, p. 21). No entanto, ele retomou às crenças

---

<sup>2</sup> Cf. FILORAMO, 1992, v. 1, p. 378; MAHÉ, 2005, v. 6, p. 3940; LOHSE, 2000, p. 252; DODD, 2005, p. 17; SCOTT, 1993, v. 1, p. 7, 8-9; ANGUS, 1929, p. 341.

de Lactâncio sobre os escritos herméticos. Ficino não era nenhum apologista nem tinha o objetivo de convencer não cristãos sobre a verdade do cristianismo. Pelo contrário, ele tinha como objetivo convencer os cristãos (do séc. XV) de que a verdade expressa no cristianismo também se exprime por não cristãos. Para Ficino, no que diz respeito aos fundamentos da divina revelação, o paganismo hermético-platônico e o cristianismo estavam em concordância (EBELING, 2011, p. 64-65).

## **2 A Literatura Hermética e os aspectos gerais do contexto renascentista**

Sabe-se que o Renascimento marcou o início dos os tempos modernos, principalmente no plano artístico-literário e intelectual. Isso assinala um período que vai do fim do medievo até o século XVII.<sup>3</sup> *A priori*, convém salientar alguns pontos importantes. Pesquisadores diferenciam o termo *Renascimento* do termo *Renascença*: um seria intelectual e literário; o outro seria a marca artística dos grandes pintores e escultores. No presente texto, as duas terminologias são intercambiáveis porque a literatura é um produto cultural e artístico. Não obstante, é bem verdade que a Renascença inglesa, por exemplo, não é senão voltada para a literatura, intelectualidade filosófico-religiosa e dramaturgia, a despeito de qualquer atividade de pintura e escultura. Isso advém do fato de que a Inglaterra sofreu a influência protestante no séc. XVI (SAARI, P.; SAARI, A., 2005, v. 2, p. 373).

Outrossim, não se pode considerar o Renascimento como uma nova luz ou um renascer de algo que estava morto (como a Idade Média ocidental). O Renascimento só foi possível por causa da preservação da tradição cultural latina (no Ocidente) e grega (no Oriente). Sem essa preservação, seria impossível pensar no Renascimento. Ademais, na verdade, a mentalidade renascentista é o marco final da própria Idade Média. A ideia do Renascimento é justamente uma retomada explícita da Cultura Antiga Greco-Romana que se faz imortalizada (clássica). Deveras, o humanismo, inicialmente, dava ênfase à literatura clássica

---

<sup>3</sup> Cf. a linha do tempo dos eventos relacionados ao Renascimento em SAARI, P.; SAARI, A., 2005, v. 2, p. xv-xxvi.

latina, mas, posteriormente, teve um alcance maior quando os acadêmicos e eruditos começaram a dominar a língua e a literatura gregas. É fato que essa herança cultural não veio da Idade Média ocidental, mas oriental. Os humanistas estavam sempre atentos para descobrir novos textos antigos e a imprensa ajudou consideravelmente no que concerne a esse objetivo (SAARI, P.; SAARI, A., 2005, v. 2, p. 305-306).

Convém mencionar que uma das contribuições para a divulgação do pensamento renascentista se deu através da imprensa. Johann Gutenberg (1397-1468) aperfeiçoou a impressão dos livros, usando letras móveis e metálicas, que se conhece como *tipo*. Daí, *tipografia*. Vale salientar que Gutenberg teve outros auxiliares nesse trabalho, como Johann Fust e Peter Schoeffer. O primeiro livro (incunábulo) impresso foi a Bíblia, em dois volumes (um de 1445 e outro de 1456). Os livros impressos até as primeiras décadas de 1500 foram chamados de incunábulo. *Incunabula*, no latim, significa “berço” ou “princípio” (In: DICIONÁRIO de latim-português, português-latim, 2010, p. 237). Inicialmente, eram semelhantes aos manuscritos, imitando as letras *manuscriturísticas* e, assim, eram divulgados. Isso praticamente foi seguido por tipógrafos do séc. XV ao XVI (MILLER; HUBER, 2007, p. 160-161). Também se costuma designar de *editio princeps* a primeira edição impressa de um determinado texto clássico ou de um texto descoberto em manuscritos (ROSSETTI, 2006, p. 356-357).

O Humanismo foi a alma do Renascimento. O apelo ao Homem Universal é um reflexo do enaltecimento da Cultura Greco-Romana da Antiguidade Clássica. Não é por acaso que Pico della Mirandola (1463-1494),<sup>4</sup> no Renascimento, inspira-se em uma passagem do livro hermético intitulado *Asclepius*, a saber: “Que grande maravilha, ó Asclépio, é o homem” (*propter haec, o Asclepi, magnum miraculum est homo (Asclepius 6)*).<sup>5</sup> Assim, é pressuposto que o Homem é capaz de tudo superar e conhecer; é um observador da natureza, conhece a

---

<sup>4</sup> Pico della Mirandola foi discípulo de Ficino. Sobre Mirandola, cf. HEISER, 2011, p. 24-64; EBELING, 2011, p. 65-70; YATES, 1964, p. 84-116; ABRÃO, 2004, p. 139-140.

<sup>5</sup> HERMÈS TRISMÉGISTE, 2011, t. 2, p. 301. Cf. a intertextualidade entre *Asclepius 6* e Sófocles, *Antígona*, 332: “πολλὰ τὰ δεινὰ κοῦδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει” (“muitas são as maravilhas e nada é mais maravilhoso do que o homem”). Tradução nossa).

criação (o cosmo), conhece a si mesmo, conhece o Criador. Igualmente, a Literatura Hermética já havia influenciado profundamente o pensamento do mestre de Pico della Mirandola, a saber, Marsílio Ficino (1433-1499), principalmente no que diz respeito ao tema do elogio ao homem, no *Corp. Herm.* 3<sup>6</sup> e em *Asclepius* 6 (MAHÉ, 1982, t. 2, p. 6). Ao descrever o ser humano como espectador (θεατήρ) da criação de Deus, a Literatura Hermética apresenta o mundo (cosmo) como um grande *espetáculo mágico* (*Corp. Herm.* 4.2).<sup>7</sup>

O tema do elogio ao homem é extremamente atrativo para o pensamento humanista do Renascimento. O homem renascentista é, sobretudo, um admirador polivalente das artes e das ciências, examinando os seres e os fenômenos segundo as fontes e as origens. Destarte, ele exalta a *prisca philosophia*, a *prisca sapientia* e a *prisca theologia*, indo *ad fontes et origines*.<sup>8</sup>

Em 1438-1439, houve um Concílio em Florença que reuniu católicos romanos e ortodoxos. Cósimo de Médici, estadista e político da cidade italiana de Florença e fundador da dinastia Médici, conhecido como o *pater patriae*, foi influenciado por um monge ortodoxo que fazia parte da delegação conciliar ortodoxa. Esse monge se chamava Georgios Gemistos Plethon, um intelectual platonista, que aconselhou Cósimo a fundar uma Academia Platônica. Cósimo amadureceu a ideia de criar uma Academia Platônica em Florença, onde se poderia estudar as línguas antigas, como grego antigo, latim antigo etc. Marsílio Ficino (1433-1499), filho do médico Diotefeci, cujos estudos de grego foram patrocinados por Cósimo de Médici em 1456, se tornou o fundador da Academia Neoplatônica. Marsílio estudou grego desde tenra idade com um exilado bizantino chamado Ioannes Argyropoulos (1415–1487), com o intuito de realizar o sonho de Cósimo.<sup>9</sup> Entre o Concílio de Florença e

<sup>6</sup> HERMÈS TRISMÉGISTE, 2011, 2t, p. 49-50.

<sup>7</sup> HERMÈS TRISMÉGISTE, 2011, 2t, p. 49-50. Sobre o tema do homem microcósmico e o mundo em Literatura Comparada, cf. GUILLÉN, 2015, p. 55-56, 262-264 e 381.

<sup>8</sup> Cf. HEISER, 2011, p. 33-64; EBELING, 2011, p. 64-70; YATES, 1964, *passim*; ABRÃO, 2004, p. 139-140.

<sup>9</sup> Sobre Ioannes Argyropoulos, cf. COPENHAVER, 1999, p. 284 e 287.

os estudos de Ficino houve as sucessivas invasões turcas e a Queda de Constantinopla (em 1453), fazendo com que vários eruditos bizantinos (gregos) procurassem exílio na Itália, trazendo consigo manuscritos de textos clássicos; muitos desses eram desconhecidos para os italianos. Esses eruditos vieram a lecionar grego em várias cidades italianas.<sup>10</sup>

### **3 Sucesso e influência da primeira tradução e das edições do texto grego do *Corpus Hermeticum* na Renascença**

Deve-se considerar a influência como um conceito de ordem qualitativa a qual se dá internamente no leitor-escritor. O sucesso é de ordem quantitativa e diz respeito ao número de edições, de traduções e adaptações e isso diz respeito ao leitor. O conceito de fonte está intimamente relacionado ao de influência, com direções distintas entre emissão e recepção (VAN TIEGHEM, 2011, p. 100-107; NITRINI, 2010, p. 127, 169). A influência da Literatura Hermética, na Renascença inicialmente se deu por meio de tradução, imitação, críticas e estudos sobre o hermetismo. Assim, não há como desassociar sua influência e sucesso.

Cósimo de Médici, havendo colecionado vários manuscritos de obras platônicas, repassou para Ficino, afim de que esse traduzisse e também se dedicasse à filosofia platônica. Ficino não tinha ainda começado a tradução das obras de Platão, ou talvez a tenha abandonado, quando, em 1460, o célebre mecenas lhe pediu para dar prioridade à tradução latina do manuscrito grego de uma coleção dos textos de Hermes Trismegistos, trazida da Macedônia para Florença pelo monge Leonardo Di Pistoia, encarregado de encontrar manuscritos de textos antigos. No ano de 1463, um ano antes de Cósimo de' Médici falecer, Ficino concluiu a tradução daquilo que mais tarde viria a ser chamado *Corpus Hermeticum*.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Cf. VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 2; HEISER, 2011, p. 17-18; EBELING, 2011, p. 60-61, 64-65; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236-237; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3945-3946; BERNAL, 2003, v. 1, p. 156-157; SCOTT, 1993, v. 1, p. 17, 20, 31-33; YATES, 1964, p. 12-14 e 17.

<sup>11</sup> Cf. VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 2; HEISER, 2011, p. 15-17; EBELING, 2011, p. 59-60; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3945; BERNAL, 2003, v. 1, p. 24, 153-154; ELIADE, 1989, p. 55-56; SCOTT, 1993, v. 1, p. 31-33; YATES, 1964, p. 12-13; DODD, 1954, p. xiii; MAHÉ, 1982, t. 2, p. 4.

A tradução em forma manuscrita circulou amplamente e teve um sucesso considerável. A circulação da tradução em forma manuscrita teve 41 cópias, inclusive, superando outras dentre suas obras. Sua tradução, isto é, a primeira tradução editada do *Corpus Hermeticum*, publicada em 1471, foi intitulada de *Mercurii Trismegsti Liber de Potestate et sapientia Dei*, ou simplesmente *Pimander*.<sup>12</sup> É sabido que os manuscritos do *Corpus Hermeticum* como um todo não apresentavam nenhum título. Alguns tratados (*libelli*) dessa coletânea haviam recebido uma espécie de cabeçalho. Por exemplo, o cabeçalho do *libellus* I é o *Poimandres de Hermes Trismegistos*. Segundo Marsílio Ficino, aquele cabeçalho era o título de toda a obra, sendo dividida em capítulos (SCOTT, 1993, v. 1, p. 17; MAHÉ, 1982, t. 2, p. 3-4).

O manuscrito encontrado por Di Pistoia e repassado a Ficino para a tradução foi o *Laurentianus* 71, 33. Sendo assim, a tradução do *Corpus Hermeticum* por Ficino era constituída apenas dos quatorze primeiros tratados.<sup>13</sup> O *Pimander* de Ficino ganhou popularidade e logo se tornou o modelo para ele proceder à tradução dos diálogos platônicos. A primeira edição impressa se difundiu amplamente pela Europa e foi muitas vezes imitada. Em 1471, o *Pimander* de Ficino foi reeditado 16 vezes até o final do séc. XVI; até 1641, foi reeditado 25 vezes, sem contar as transcrições de partes do *Pimander* e as traduções feitas a partir dessa tradução latina. Essa tradução, até os dias atuais, faz parte dos *Opera* de Ficino (PURNELL JR., 1977, p. 307). Houve traduções do *Corpus Hermeticum*

<sup>12</sup> Cf. VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 2; HEISER, 2011, p. 42; EBELING, 2011, p. 60; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3945; BERNAL, 2003, v. 1, p. 24, 156; SCOTT, 1993, v. 1, p. 31; YATES, 1964, p. 12-13, 17; DODD, 1954, p. xiii. *Mercurii Trismegsti Liber de Potestate & Sapientia Dei e graeco in latinum traductus a Masilio Ficino... Tarvisii*. M.CCCC.LXXI. O *Pimander* de Ficino foi publicado recentemente em edição bilingue latim-italiano: FICINUS NOVUS. *Pimander: Sive de Potestate et Sapientia Dei*. A cura di Maurizio Campanelli. Torino: Nino Aragno Editore, 2011.

<sup>13</sup> Cf. MAHÉ, 1982, t. 2, p. 3-4; VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 2; HEISER, 2011, p. 17-18; EBELING, 2011, p. 60-61, 64-65; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236-237; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3945-3946; BERNAL, 2003, v. 1, p. 156-157; SCOTT, 1993, v. 1, p. 17, 20, 31-33; YATES, 1964, p. 14, 17. Ludovico Lazzarelli descobriu um manuscrito do *Corpus Hermeticum* que continha os últimos tratados. Ele traduziu esses tratados do grego para o latim, vindo a ser publicado em Lyon depois de sua morte (MAHÉ, 1982, t. 2, p. 4).

em outras línguas, tais como a italiana e a francesa, tendo como base o *Pimander* de Ficino.<sup>14</sup> Ademais, deve-se salientar que a *editio princeps* do tratado hermético *Asclepius*, foi publicada com a tradução do *Pimander*. Textos platônicos também foram publicados com o *Corpus Hermeticum* nesse período (MAHÉ, 1982, t. 2, p. 4; YATES, 1964, p. 17). Mesmo que a tradução do neutro do plural *Hermes Trismegisti Opuscula* de Patrizzi tenha vindo a ser publicada em Londres em 1611, sendo traduzida em 1649, parte do *Pimander* de Ficino, inclusive seu *Argumentum* para essa obra, foi editada, em 1547, na Inglaterra, tendo sido revisada, ampliada e reeditada várias vezes (GILL, 1984, p. 222-225).

De qualquer forma, Ficino só veio a escrever a *theologia Platonica* posteriormente e imprimir em 1482. Ele traduziu as obras platônicas entre 1483 a 1484, e as obras plotinianas foram traduzidas em 1492 (SCOTT, 1993, v. 1, p. 31, nota 2). Nesse período, Ficino já tinha sido influenciado pelos escritos herméticos tanto intelectualmente como em estilo. A influência que a personagem mítica Hermes Trismegistos e os escritos herméticos exerceram sobre o pensamento de Marsílio Ficino é importante.

No entanto, uma edição do texto grego do *Corpus Hermeticum* só surgiu na metade do século XVI. As edições impressas do texto grego do *Corpus Hermeticum* se originaram a partir da cópia de um único manuscrito. Sendo assim, os editores reproduziram tipograficamente a configuração textual tanto quanto possível, inclusive adicionando notas marginais corretivas que incidiam em um único manuscrito disponível como diferentes leituras. As três primeiras edições do texto grego do *Corpus Hermeticum* que foram produzidas dessa forma são a *editio princeps* de Turnebus, a edição bilingue greco-latina de Flussas e os *libelli* de Hermes Trismegistos editados por Patrizzi.

O texto grego do *Corpus Hermeticum* foi impresso e editado pela primeira vez em Paris, no ano de 1554, como resultado do trabalho tipográfico do intelectual católico francês Adrien Turnèbe (Adrianus

---

<sup>14</sup> Cf. MAHÉ, 1982, t. 2, p. 3-4; VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 2; HEISER, 2011, p. 17-18; EBELING, 2011, p. 60-61, 64-65; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236-237; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3945-3946; BERNAL, 2003, v. 1, p. 156-157; SCOTT, 1993, v. 1, p. 17, 20, 31-33; YATES, 1964, p. 14, 17.

Turnebus), tornando-se, assim, *editio princeps* do *Corpus Hermeticum*.<sup>15</sup> Sua edição recebeu o título *Mercurii Trismegisti Poemander, seu de Potestate ac sapientia Divina. Aesculapii Definitiones ad Ammonem regem*.<sup>16</sup> Essa edição segue todos os padrões de um incunábulo.

Essa *editio princeps* de Turnebus (*Turn.*)<sup>17</sup> foi baseada em um único manuscrito, cuja configuração textual se assemelha àquela do manuscrito *Vindobonensis Phil.* 102. Também, no final dessa edição, Turnebus apresenta as chamadas “αἱ διαφοροὶ γραφαί”, isto é, uma lista de diferentes configurações de palavras (variantes) para as passagens indicadas em seu texto. É possível que essas διαφοροὶ γραφαί tenham sido escólios ou glosas marginais do manuscrito utilizado por Turnebus e que tenham se originado das leituras do texto grego do *Corpus Hermeticum* como se configuram no manuscrito *Laurentianus* 71, 33 assim como de possíveis conjecturas do próprio compilador.<sup>18</sup>

A edição de Turnebus evidencia as técnicas filológicas empregadas no período renascentista, com notas marginais e referências externas ao texto do *Corpus Hermeticum*. A *editio princeps*, diferentemente da tradução de Ficino, contém o texto do C. H. I-XVIII. Entre o *Mercurii Trismegisti Poemander* e as *Aesculapii Definitiones*, ou seja, entre o *Corp. Herm.* 1 a 14 e o *Corp. Herm.* 16 a 18, Turnebus incluiu dois *Stobaei Hermetica* (Ἐρμοῦ ἐκ τῶν πρὸς Τατ εἰς Ἐρμοῦ πρὸς Τατ). Possivelmente ele imprimiu esses excertos como um apêndice ao *Corp. Herm.* 1 a 14.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Cf. VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 2; NOCK; FESTUGIÈRE, 2011, t. 1, p. XXV, XXXII-XXXIII; EBELING, 2011, p. 64; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3947; SCOTT, 1993, v. 1, p. 17, 33; YATES, 1964, p. 172-173.

<sup>16</sup> Ἐρμοῦ Τρισμεγίστου Ποιμάνδρης. Ἀσκληπιοῦ ὄροι πρὸς Ἄμμωνα Βασιλέα (*Mercurii Trismegisti Poemander, seu de Potestate ac Sapientia Divina. Aesculapii Definitiones ad Ammonem regem*). Pariis: M.D.LIII (1554). *Apud* Adr. Turnebum typographum Regium. Cf. SCOTT, 1993, v. 1, p. 33; YATES, 1964, p. 4401, n. 2.

<sup>17</sup> *Turn.* é a abreviatura para o texto grego da *editio princeps* de Turnebus. Cf. NOCK; FESTUGIÈRE, 2011, t. 1, p. XXV, XXXII-XXXIII, LIII; SCOTT, 1993, v. 1, p. 33.

<sup>18</sup> NOCK; FESTUGIÈRE, 2011, t. 1, p. XXXII-XXXIII; SCOTT, 1993, v. 1, p. 17, 33-34; REITZENSTEIN, 1922, p. 321.

<sup>19</sup> VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 2; NOCK; FESTUGIÈRE, 2011, t. 1, p. XXV ss, XXXII-XXXII; SCOTT, 1993, v. 1, p. 22-23, 34; REITZENSTEIN, 1922, p. 321, 327.

Em 1574, vinte anos depois de ter surgido a *editio princeps* de Turnebus, o bispo de Aire, François Foix-Candalle (Franciscus Flussas Candalla) publicou uma edição bilingue greco-latina do *Corpus Hermeticum* na cidade de Bordeaux. A edição de Flussas, sob o título *Mercurii Trismegisti Pimandras*,<sup>20</sup> foi baseada no texto grego da edição de Turnebus, sem nenhum emprego direto de manuscritos.<sup>21</sup> O texto latino paralelo ao grego é o mesmo da tradução de Ficino para o C. H. I-XIV, enquanto que para o C. H. XVI-XVIII, ou seja, o *Aesculapii Definitiones ad Ammonem regem*, Flussas utilizou a tradução latina de Ludovico Lazzarelli (de 1482, editada em 1507). Contudo, a edição de Turnebus já circulava em paralelo com a tradução de Ficino e de Lazarelli, o que contribuiu para a confecção de uma edição bilingue greco-latina.<sup>22</sup> A edição bilingue de Flussas apresenta correções ao texto de Turnebus, sendo devidamente indicadas, tanto no texto como à margem, com uma cruz (†).<sup>23</sup> Dessa maneira, pode-se recorrer às leituras de Turnebus que ficam à margem para substituir as emendas de Flussas no texto. Aquelas διαφοροί γραφαί que se encontravam no final da edição de Turnebus também foram conservadas juntamente com as erratas tipográficas de Flussas ao final da edição (SCOTT, 1993, v. 1, p. 34).

O *Mercurii Trismegisti Pimandras* de Flussas foi reimpressa em 1600. Mas antes, em 1591, Francesco Patrizzi (Patritius) havia publicado os tratados *do Corpus Hermeticum* entre vários materiais em sua obra *Nova de universis philosophia*.<sup>24</sup> Essa obra de Patrizzi era constituída

<sup>20</sup> *Mercurii Trismegisti Pimandras utraque lingua restitutus. D. Francisci Flussatis Candallae industria. Burdigalae, Apud Siomenem Millangium Burdigalensium Typographum via Iacobeae, 1574. Cf. SCOTT, 1993, v. 1, p. 22-23.*

<sup>21</sup> Cf. EBELING, 2011, p. 64; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3947; BERNAL, 2003, v. 1, p. 156; SCOTT, 1993, v. 1, p. 34; YATES, 1964, p. 173.

<sup>22</sup> VAN DEN KERCHOVE, 2012, p. 2; EBELING, 2011, p. 64; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3946-3947; BERNAL, 2003, v. 1, p. 156; SCOTT, 1993, v. 1, p. 34; YATES, 1964, p. 172-173, 263-264, 401.

<sup>23</sup> Segundo Flussas, em um prefácio para o leitor nessa edição, as emendas foram sugeridas por Josephus Scaliger e outros (“Iosephi Scaligeri [...] non minus doctis linguis eruditi”). Cf. SCOTT, 1993, v. 1, p. 34; YATES, 1964, p. 173.

<sup>24</sup> Cf. EBELING, 2011, p. 64-65; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3948; BERNAL, 2003, v. 1, p. 156; SCOTT, 1993, v. 1, p. 36; YATES, 1964, p. 181-182.

de vários documentos, ao todo, divididos em cinquenta livros (*libris quinquaginta*), “entre os quais, por último, foram juntados os *oracula* 320 de Zoroastro [...], os libelos de Hermes Trismegistos, e os fragmentos [...]”.<sup>25</sup> Se por um lado, para a reprodução do texto grego dos tratados do *Corpus Hermeticum*, Patrizzi empregou as edições de Turnebus e Flussas; por outro lado, ele fez sua própria tradução latina dos textos.<sup>26</sup>

Embora Patrizzi tenha empregado as edições de Turnebus e Flussas na sua reprodução textual dos tratados, ele procedeu a muitas alterações textuais que podem ter sido baseadas em conjecturas ou em algum manuscrito desconhecido. Algumas de suas conjecturas estão associadas às leituras dos manuscritos *Bodleianus* 16987 e *Bodleianus* 3388 (SCOTT, 1993, v. 1, p. 41; REITZENSTEIN, 1922, p. 321-322). Na Holanda, uma tradução neerlandesa foi produzida por Abraham Willemsz, em 1643, e reeditada em 1652, a partir do texto de Patrizzi. Na Inglaterra, a *Hermes Trismegisti Opuscula*, tradução bilingue grego-latim do *Corpus Hermeticum* (de Patrizzi), foi publicada em 1611, sendo traduzida para o inglês por John Everard e editada em 1649 e 1657.<sup>27</sup>

Não obstante as edições dos textos gregos do *Corpus Hermeticum*, as traduções seguiram o processo de recepção e influência dos textos herméticos na Renascença.

#### **4 *Prisca Theologia: chave hermenêutica do Corpus Hermeticum***

A redescoberta dos manuscritos e as edições do *Corpus Hermeticum* se dão justamente no momento de um retorno à *prisca philosophia*, *prisca sapientia* e *prisca theologia* no Período da Renascença. Nessa época, Hermes Trismegistos passou a ser considerado o primeiro dos *prisci theologi* (teólogos antigos). Com efeito, o Hermetismo e a

---

<sup>25</sup> “Quibus postremo sunt adiecta Zoroastris oracula CCCXX [...] Hermetis Trismegisti libelli, et fragmenta [...]”. SCOTT, 1993, v. 1, p. 36-37. Grifos e tradução nossos.

<sup>26</sup> Cf. EBELING, 2011, p. 64-65; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3948; SCOTT, 1993, v. 1, p. 36; YATES, 1964, p. 181-182.

<sup>27</sup> Cf. FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3949; SCOTT, 1993, v. 1, p. 36; MARTIN, 2014, p. 125.

sua personagem autoritativa vieram a estar em alta conta no mundo filosófico-religioso da intelectualidade renascentista.<sup>28</sup>

Segundo Ficino, em seu *Argumentum* para o *Pimander*, Hermes é o autor da teologia, que passa sucessivamente por Orfeu, Aglaofemo, Pitágoras, Filolau até chegar a Platão (*Argumentum* 30-41) (FICINUS NOVUS, 2011, p. 4). Em outras palavras, Hermes Trismegistos inicia uma cadeia sucessiva de *prisci theologi*, culminando em Platão, cuja tradição sapiencial se torna elemento comum entre todos eles. Deve-se salientar que, ao percorrer uma cadeia sucessiva de *prisci theologi*, os renascentistas aventavam um retorno *ad fontes* (às fontes). Essa busca apaixonante *ad fontes* pressupunha que a anterioridade (ou a prioridade) era sinônimo de superioridade. Tendo elencado ou categorizado sucessivamente os teólogos antigos desde Hermes Trismegistos, Ficino destacou a proeminência e superioridade de Hermes entre todos os outros por ser *fons et origo* (fonte e origem) dessa tradição.<sup>29</sup>

Os Escritos Herméticos constituiriam o receptáculo da tradição de Hermes Trismegistos, de onde se poderia retirar os fundamentos herméticos. Como a proeminência de Hermes Trismegistos se torna crescente na Renascença à medida que se fundamenta a importância dele como um homem real (histórico) e divinamente inspirado que viveu em tempos remotos, seus escritos passam a ser reverenciados. Ao reconhecê-lo como uma pessoa divinamente inspirada que viveu no Egito em tempos remotos e que redigiu de próprio punho os tratados, simultaneamente se acreditava que seus textos foram escritos em egípcio em tempos antigos.<sup>30</sup>

É bem verdade que o reconhecimento (por cristãos) da autoridade dos Escritos Herméticos e da personagem autoritativa Hermes Trismegistos não é uma mera invenção renascentista. Pelo

---

<sup>28</sup> Cf. HEISER, 2011, p. 34-63; EBELING, 2011, p. 60-70; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236-238; FAIVRE, 2005, v. 6, p. 3946; BERNAL, 2003, v. 1, p. 151-169; ELIADE, 1989, p. 55-58; YATES, 1964, p. 14-18, 56- 60, 78, 85, *passim*; GILL, 1984, p. 222-225; PURNELL JR., 1977, p. 305-310.

<sup>29</sup> Cf. FICINUS NOVUS, 2011, p. 3-4; HEISER, 2011, p. 36-37, 41-47; EBELING, 2011, p. 60-64; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236-238; BERNAL, 2003, v. 1, p. 153-155, 159; ELIADE, 1989, p. 55-58; YATES, 1964, p. 14-18.

<sup>30</sup> Cf. EBELING, 2011, p. 92-93; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236; ECO, 2004, p. 64, 147, 156-157; ELIADE, 1989, p. 56; YATES, 1964, p. 6-9, 12, 14-15, 41-43, 58, 60, 83.

contrário, várias citações herméticas foram preservadas em textos de autores cristãos do séc. II ao V E.C., tais como Tertuliano (160-220 E.C.), Clemente de Alexandria (séc. II-III E.C.), Lactâncio (240-320 E.C.), Cirilo de Alexandria (375-444 E.C.), e Marcelo de Ancira (no *De Sancta Ecclesia* – Pseudoantimo – do séc. IV E.C.). Ademais, poder-se-ia mencionar Agostinho (séc. V). Muitas dessas citações são de obras perdidas, e outras apresentam referências a textos conhecidos, como os tratados do *Corpus Hermeticum* e o *Asclepius Latinus*.<sup>31</sup>

Percebe-se que esses autores são de períodos diferentes. Mas, em geral, abrange um período do séc. II ao séc. V E.C. Esse período é marcado pela produção da literatura cristã de caráter apologético. No decorrer do segundo século surgiu um gênero literário cristão conhecido como *apologia*. Daí vem a designação do segundo século como a Era dos Apologistas. Não obstante, é bem verdade que nos séculos III e IV E.C. os textos cristãos foram mais fortemente influenciados por esse novo gênero (WALKER, 2006, p. 71-74; CARDOSO, 2011, p. 180-183).

Assim sendo, convém destacar três nomes desse período, a saber, Tertuliano, Clemente de Alexandria e Lactâncio. Esses nomes, além do nome de Agostinho, são de suma importância para entender a chave hermenêutica dos renascentistas no que diz respeito ao *Corpus Hermeticum*.

A citação hermética mais antiga é a de Tertuliano, no *De anima*, 33.2, datada do séc. II, e se encontra entre os *Fragmenta Hermetica*: “[...] et Mercurius Aegyptius nouit, dicens animam digressam a corpore non refundi in animam uniuersi, sed manere determinatam, uti rationem [...] patri reddat eorum quae in corpore gesserit” (CORPUS, 2005, p. 1204); (SCOTT, 1993, v. 1, p. 534; VAN DEN BROEK, 2006, p. 492).<sup>32</sup> Não se sabe ao certo quando os cristãos começaram a produzir textos em latim, já que o grego era, inicialmente, a língua do cristianismo, principalmente, a língua literária. O testemunho mais antigo da literatura cristã escrita em

<sup>31</sup> Cf. ELIADE; COULIANO, 2009, p. 172; VAN DEN BROEK, 2006, p. 492; MAHÉ, 2005, p. 3939; COPENHAVER, 2000, p. xxxii; SCOTT, 1993, v. 1, p. 49, 92-95.

<sup>32</sup> “[...] também Mercúrio Egípcio confessava, dizendo que a alma retirando-se do corpo não se funde na alma do universo, mas mantém determinada, para que preste conta [...] ao pai das coisas que em corpo tenha feito” (tradução nossa).

latim de que se tem respeito é justamente de Minúcio Félix e Tertuliano; ambos viveram na era dos Apologistas durante a época dos Antoninos (CARDOSO, 2011, p. 180).

Em todo caso, Lactâncio cita o tratado o *Corp. Herm.* 12 e 16 e talvez faça referência aos tratados 5, 9 e 10 do *Corpus Hermeticum*. Ademais, ele também conhecia o texto do *Asclepius* em grego, sob o título de *Logos Teleios*. Em sua grandiosa obra de sete volumes, *Divinae Institutiones* (CARDOSO, 2011, p. 183), Lactâncio fez várias referências a escritos herméticos e a Hermes Trismegistos (SCOTT, 1993, v. 1, p. 49, 92-95; VAN DEN BROEK, 2006, p. 493; YATES, 1964, p. 7). Lactâncio e Cirilo são os que mais citam os textos herméticos, tendo uma considerável gama de excertos em seus escritos (VAN DEN BROEK, 2006, p. 493).

*A priori*, deve-se atentar ao fato de que o reconhecimento de Hermes Trismegistos e dos escritos herméticos pelos Pais da Igreja advém do fato de que eles poderiam empregá-los como um vetor apologético cristão ou de refutação aos não cristãos. Sendo assim, serviriam de suporte para a “verdade cristã” (YATES, 1964, p. 7). Embora os escritos herméticos evidenciassem uma origem pagã, muitos cristãos os interpretavam alegoricamente a partir da sua própria doutrina. Isso facilitava a construção dos argumentos apologéticos dos Pais da Igreja (YATES, 1964, p. 7).

Clemente de Alexandria via na doutrina hermética algo simbolicamente propedêutico que ajudaria a divina verdade cristã a ser transmitida adequadamente às pessoas mais simples. Na verdade, o hermetismo para Clemente é uma espécie de canal equalizador das linguagens religiosas entre a massa pagã e a doutrina cristã. Ao tomar essa posição, Clemente assume que o conjunto de crenças nos escritos herméticos deve ser analisado a partir de uma hermenêutica alegórica adequada, com a finalidade de que o Deus cristão seja discernido como um Deus dos pagãos, passando de um monoteísmo esotérico ao monoteísmo exotérico (EBELING, 2011, p. 39-40). Para ele, era evidente que a teologia hermética, sendo simbólica, deveria ser interpretada simbolicamente a partir de uma chave hermenêutica resultante da dialética entre o exotérico e o esotérico (aparência e significado implícito) (EBELING, 2011, p. 39-40).

Embora seja importante salientar que Clemente, em sua obra *Stromata*,<sup>33</sup> estabelece relações entre a filosofia e a religiosidade pagã com a fé cristã, proporcionando uma abertura para que o hermetismo (a superficialidade do paganismo egípcio) viesse a ser o canal para o cristianismo (o discernimento da verdade cristã), convém chamar a atenção ao fato de que isso é um recurso apologético cristão. Clemente de Alexandria reconheceu a autoridade de Hermes Trismegistos e de seus escritos para que os não cristãos pudessem compreender ou discernir a verdade cristã. Em todo caso, o fato de Clemente reconhecer que existem pontos de contato entre o hermetismo e o cristianismo é de capital importância para que se estabeleça um diálogo entre essas duas grandezas. A descrição e o relato de Clemente confirmam que circulavam escritos, na Antiguidade, sob o nome de Hermes Trismegistos (ou o Hermes Egípcio) e que a literatura hermética da Antiguidade era mais extensa do que a coleção que chegou até os dias atuais (WILLOUGHBY, 2008, p. 155; MAHÉ, 2005, v. 6, p. 3939; DODD, 2005, p. 11).

O fato de Clemente de Alexandria fazer uma relação dos livros de Hermes (“τῶν Ἑρμοῦ βιβλίων”), afirmando que havia quarenta e dois livros de Hermes, dos quais trinta e seis são da sabedoria dos egípcios, estabelecendo sua relação com as funções dos escribas, sacerdotes, cantores e astrólogos, indica seu conhecimento a respeito dos escritos herméticos. Ao tentar mostrar que os egípcios possuíam sua própria filosofia (“μετίασι γὰρ οἰκείαν τινὰ φιλοσοφίαν Αἰγύπτιοι”), Clemente queria apenas demonstrar que principalmente o cerimonial sagrado dos egípcios evidenciava seu conhecimento (“τοῦτο ἐμφαίνει μάλιστα ἡ ἱεροπρεπὴς αὐτῶν θρησκεία”), o qual estava intimamente relacionado aos livros de Hermes (“τῶν Ἑρμοῦ βιβλίων”) (CLEMENS ALEXANDRINUS, 2006c, 6.4.35 (p. 198-199)). No entanto, não há qualquer plausibilidade em afirmar que o *Corpus Hermeticum* ou mesmo o tratado *Asclepius* tenha se originado daquela coleção conhecida por Clemente. Essa crença foi sustentada pelos renascentistas (YATES, 1964, p. 12).

<sup>33</sup> CLEMENS ALEXANDRINUS. *Stromata*. Mytilene: Lesvos University of Aegean, 2006c.

De acordo com Durand, um “segundo hermetismo” se origina no séc. III a.E.C. na parte oriental do Mediterrâneo e se desenvolve durante o período imperial romano, nos primeiros séculos da Era Cristã. O “terceiro hermetismo” é caracterizado pelo ressurgimento do “segundo hermetismo”, no séc. XIV, com Marsílio Ficino e Pico della Mirandola, e conseqüentemente com o neoplatonismo renascentista (DURAND, 2008, p. 166-167).

Lactâncio foi um dos cristãos que testemunhou o desenvolvimento e expansão dos escritos do hermetismo (do “segundo hermetismo”), inclusive citando vários textos que compõem o *Corpus Hermeticum* e o *Asclepius*. É através dos testemunhos de Clemente de Alexandria e de Lactâncio (principalmente deste) que os pensadores renascentistas moldaram seus pensamentos acerca de Hermes Trismegistos e dos seus escritos.<sup>34</sup>

[...] homo fuit, antiquissimus tamen et instructissimus omni genere doctrinae adeo, ut ei multarum rerum et artium scientia Trismegisto cognomen inponeret. Hic scripsit libros et quidem multos ad cognitionem diuinarum rerum pertinentes, in quibus maiestatem summi ac singularis dei asserit isdemque nominibus appellat quibus nos dominum et patrem. ac ne quis nomen eius requireret, ἀνώνυμον esse dixit, eo quod nominis proprietate non egeat, ob ipsam scilicet unitatem. ipsius haec uerba sunt: ὁ δὲ θεὸς εἷς· ὁ δὲ εἷς ὀνόματος οὐ προσδέεται· ἔστι γὰρ ὁ ὢν ἀνώνυμος). (LACTANTIUS, 1965, 1.6.3-4 (p. 19)).<sup>35</sup>

<sup>34</sup> HEISER, 2011, p. 13; EBELING, 2011, p. 39-41, 63; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236-237; ELIADE, 1989, p. 56; YATES, 1964, p. 6-9, 11, 14-16, 18, *passim*.

<sup>35</sup> “[...] foi um homem, todavia, muito antigo e muito instruído em todo gênero de doutrina, que, por causa da ciência de muitas coisas e artes, foi lhe dado o cognome Trismegisto. Ele escreveu muitos livros pertinentes à afinidade das coisas divinas, nos quais semeia a majestade de um deus supremo e singular e o chama pelos mesmos nomes que nós chamamos: senhor e pai. E se alguém perguntasse o nome dele, ele diria que era ἀνώνυμον; para que não necessite desta propriedade de nome, evidentemente, por causa da própria unidade. Estas são as palavras do próprio [Hermes]: ὁ δὲ θεὸς εἷς· ὁ δὲ εἷς ὀνόματος οὐ προσδέεται· ἔστι γὰρ ὁ ὢν ἀνώνυμος” (tradução nossa).

Essas afirmações de Lactâncio evidenciam sua crença de que Hermes Trismegistos; tendo vivido em uma época muito antiga, havia sido instruído em muitas artes do conhecimento, o que fez receber o epíteto de Três-Vezes-Grande, Grandíssimo, Mui Grande. Segundo as afirmações de Lactâncio, Hermes escreveu muitos livros, nos quais ele, em várias passagens, revela a soberania e unicidade de Deus, nomeando-o como Pai e Senhor, assim como o chamam no cristianismo.

Quanto ao fundamento disso, Lactâncio deve ter parafraseado dois textos que marcadamente descrevem Deus como único, senhor e pai, ao qual não se deve aplicar nenhum nome, a saber, *Corp. Herm. 5* e *Asclepius*. No *Corp. Herm. 5.10* é descrito que “οὗτος ὁ θεὸς ὀνόματος κρείττων, οὗτος ὁ ἀφανής, οὗτος ὁ φανερώτατος: [...] καὶ διὰ τοῦτο ὀνόματα ἔχει ἅπαντα, ὅτι ἐνός ἐστι πατρός, καὶ διὰ τοῦτο αὐτὸς ὄνομα οὐκ ἔχει, ὅτι πάντων ἐστὶ πατήρ” (HERMÈS TRISMÉGISTE, 2011, t. 2, p. 301).<sup>36</sup>

Ainda, em *Asclepius*, é dito que:

Deus etenim vel pater vel dominus omnium vel quocumque alio nomine ab hominibus sanctius religiosiusque nuncupetur, quod inter nos intellectus nostri causa debet esse sacratum [...] non enim spero: totius maiestatis effectorem omniumque rerum patrem vel dominum uno posse quamvis e multis composito nuncupari nomine, hunc vero innominem vel potius omninominem siquidem is sit unus et omnia, ut sit necesse aut omnia esse eius nomine aut ipsum omnium nominibus nuncupari (HERMÈS TRISMÉGISTE, 2011, *Asclepius* 20, (p. 320)).<sup>37</sup>

<sup>36</sup> “Este Deus é maior do que um nome, ele é imanifesto e o mais manifesto: [...] e, por isso, tem todos os nomes, porque são de um único pai; por isso, ele não tem nome, porque é pai de todos” (tradução nossa).

<sup>37</sup> “Deus ou o Pai ou o Senhor das coisas, ou por qualquer outro nome que o ser mais santo e venerado seja denominado pelos homens, o que, tendo sido entendido entre nós, por nossa causa, deve ser considerado sagrado [...] não espero que o criador da majestade do Todo, o pai e o senhor de todas as coisas, possa ser denominado por meio de um único nome, nem, tanto quanto se queira, por muitos [nomes]; ele é verdadeiramente inominável ou, antes, todo-nominável, visto que ele é uno e todas as coisas, de maneira

A base de todo argumento de Lactâncio, no que concerne às crenças que incidem nos tratados herméticos, autorizava recorrer às doutrinas de Hermes Trismegistos como profeta pagão que preparou o caminho para o cristianismo.

## 5 Conclusão

Assim, na *Divinae Institutiones* 6.6.4, Lactâncio retomou o texto de *Asclepius* 8, em que se descreve a criação do segundo deus, ou seja, o cosmo, dando a interpretação cristã do nascimento do Filho de Deus (Jesus) pelo Pai (Deus). A partir dessa interpretação, Hermes Trismegistos foi acolhido, na Renascença, como um profeta *sui generis* do paganismo, tendo previsto o surgimento do cristianismo. Outro traço característico dos argumentos de Lactâncio em relação a Hermes Trismegistos foi a descrição de sua antiguidade e sua anterioridade em relação a Pitágoras e Platão. Amiúde, esse autor exaltava a figura de Hermes em detrimento de determinadas práticas religiosas do paganismo, como a magia, o culto das imagens e dos *daimones*.<sup>38</sup>

É claro que Lactâncio viu nos escritos herméticos algo divinamente inspirado, mas seu objetivo era fazer de Hermes um motivo para apresentar o cristianismo aos não cristãos. Na Renascença, Marsílio Ficino não só reconheceu os argumentos de Lactâncio como certos, mas também se confrontou com uma realidade diferente em relação à redescoberta dos escritos herméticos. Ele estava inserido no mundo cristão de mentalidade medieval. Ao se deparar com um escrito não cristão, ele atentou a um paganismo que ele não conhecia. Ou seja, Ficino encontrou no hermetismo uma devoção que ele não tinha experimentado e que não pertencia a nenhuma religião institucionalizada no Ocidente até então.

## Referências

ABRÃO, B. S. (Org.). *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural. 2004.

---

que é necessário denominar todas as coisas com o nome dele ou que ele seja denominado com os nomes de todas as coisas” (tradução nossa).

<sup>38</sup> Cf. HEISER, 2011, p. 42-43; EBELING, 2011, p. 39-41, 63; ELIADE, 2011, v. 3, p. 236-237; ELIADE, 1989, p. 56; YATES, 1964, p. 6-9.

ANGUS, S. *The Religious Quests of the Graeco-Roman World: A Study in the Historical Background of Early Christianity*. New York: Charles Scribner's Son, 1929.

BERNAL, M. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization: The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*. New Brunswick; New Jersey: Rutgers University Press, 2003 [1987]. v. 1.

CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. 3. ed. rev. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CLEMENS ALEXANDRINUS. *Stromata*. Mytilene: Lesvos University of Aegean, 2006c.

COPENHAVER, B. P. Aristotealism. In: POPKIN, R. H. (Ed.). *The Columbia History of Western Philosophy*. New York: Columbia University Press, 1999. p. 280-292.

DODD, C. H. *The Bible and the Greeks*. 2. impression. London: Hodder and Stoughton, 1954.

DODD, C. H. *The Interpretation of the Fourth Gospel*. Reprinted Paperback Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

EBELING, F. *The Secret History of Hermes Trismegistus: Hermeticism from Ancient to Modern Times*. Forworded by Jan Assmann. Translated from the German by David Lorton. Ithaca; London: Cornell University Press, 2011.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIADE, M. *História das crenças e das ideias religiosas: de Maomé à Idade das Reformas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v. 3.

ELIADE, M. *Origens: história e sentido na religião*. Lisboa: Edições 70, 1989.

ELIADE, M.; COULIANO, I. P. *Dicionário das religiões*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FAIVRE, A. Hermetism. In: JONES, L. (Ed.). *Encyclopedia of Religion*. 2. ed. Detroit, MI: Thomson/Gale, Macmillan Reference USA, 2005. v. 6. p. 3944-3956.

FICINUS NOVUS. *Pimander: Sive de Potestate et Sapientia Dei*. A cura di Maurizio Campanelli. Torino: Nino Aragno Editore, 2011.

FILORAMO, G. Hermetismo. In: DI BERNADINO, A. (Org.). *Dicionário patrístico e de antigüidades cristãs*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 669-670.

GILL, J. S. How Hermes Trismegistus Was Introduced to Renaissance England: the Influences of Caxton and Ficino's 'Argumentum' on Baldwin and Palfreyman. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. 47, p. 222-225, 1984. DOI: <https://doi.org/10.2307/751453>.

GONZÁLEZ BLANCO, A. Misticismo y escatología en el *Corpus Hermeticum*. *Cuaderno de Filología Clásica*, Madrid, n. 5, p. 313-360, 1973.

GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets Editores, 2015.

HEISER, J. D. *Prisci Theologi and Hermetic Reformation in the Fifteenth Century*. Malone: Repristination Press, 2011.

HERMÈS TRISMÉGISTE. *Corpus Hermeticum*. Texte établi par A. D. Nock et traduit par A.-J. Festugière. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2011. 2t.

*INCUNABULA*. In: DICIONÁRIO de latim-português, português-latim. Porto: Porto, 2010. p. 237

JOHNSON, L. T. *Among the Gentiles: Greco-Roman Religion and Christianity*. New Haven; London: Yale University Press, 2009.

LACTANTIUS. *Divinae institutiones et epitome divinarum institutionum*. Recensuit Samuel Brandt. New York; London: Johnson Reprint, 1965.

LOHSE, E. *Contexto e ambiente do Novo Testamento*. Tradução de Hans Jörg Witter. São Paulo: Paulinas, 2000.

MAHÉ, J.-P. *Hermès en haute-Egypte: le fragment du discours parfait et les définitions hermetiques arméniennes*. Québec: Presses de l'Université Laval, 1982. t. 2.

MAHÉ, J.-P. Hermes Trismegistos. In: JONES, L. (Ed.). *Encyclopedia of Religion*. 2. ed. Detroit: Thompson/Gale, 2005. v. 6. p. 3938-3944.

MARTIN, M. *Literature and the Encounter With God in Post-Reformation England*. Surrey; Burlington (VT): Ashgate, 2014.

MILLER, S. M.; HUBER, R. V. *A Bíblia e sua história: o surgimento e o impacto da Bíblia*. Barueri: Sociedade Bíblica Brasileira, 2007.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. 3. ed. São Paulo, EDUSP, 2010.

NOCK, A.; FESTUGIÈRE, A.-J. Préface et introduction. In: HERMÈS TRISMÉGISTE. *Corpus Hermeticum*. Texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 2011. t. 1 e 2. p. I-LIII.

PURNELL JR., F. Hermes and the Sibyl: A Note on Ficino's Pimander. *Renaissance Quarterly*, New York, v. 30, n. 3, p. 305-310, 1977. DOI: <https://doi.org/10.2307/2860046>.

REITZENSTEIN, R. *Poimandres: Studien zur Griechisch-Ägyptischen und frühchristlichen Literatur*. Unveränderter anastatischer nachdruck. Leipzig: B.G. Teubner, 1922.

ROSSETTI, L. *Introdução à Filosofia Antiga: premissas filológicas e outras "ferramentas de trabalho"*. São Paulo: Paulus, 2006.

SAARI, P.; SAARI, A. (Eds.). *Renaissance and Reformation: Almanac*. Detroit, MI: Thomson/Gale, 2005. 2 v. 622 p.

SCOTT, W. *Hermetica: the Ancient Greek and Latin Writings Which Contain Religious Or Philosophical Teachings Ascribed to Hermes Trismegistus*. Introductions, texts and translation edited and translation by Walter Scott. Boston: Shambala Publications, 1985. v. 1.

VAN DEN BROEK, R. Hermetic Literature I: Antiquity. In: HANEGRAAFF, W. J. (Ed.). *Dictionary Of Gnosis And Western Esotericism*. Leiden; Boston: Brill, 2006. p. 487-498.

VAN DEN KERCHOVE, A. *La voie d'Hermès: pratiques rituelles et traités hermétiques*. Leiden; Boston: Brill Academic Pub., 2012.

VAN TIEGHEM, P. Crítica Literária, História Literária, Literatura Comparada. In: CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 100-107. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004223653>.

WALKER, W. *História da Igreja Cristã*. 3. ed. São Paulo: ASTE, 2006.

WILLOUGHBY, H. R. *Pagan Regeneration: A Study of Mystery Initiations in the Greco-Roman World*. South Caroline: Biblio Bazaar, 2008.

YATES, F. A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.

## “I’m Spartacus!” Kubrick, Espártaco e Lope de Vega

### *“I’m Spartacus!” Kubrick, Spartacus, and Lope de Vega*

Nuno Simões Rodrigues

Universidade de Lisboa, Lisboa / Portugal

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

nonnius@fl.ul.pt

**Resumo:** Com este estudo, propomos uma análise de uma das mais famosas cenas do filme *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960), aquela em que os escravos chefiados por Espártaco e derrotados pelos Romanos autoproclamam em uníssono “I’m Spartacus!”, considerando a hipótese de o realizador e o argumentista se terem baseado na peça espanhola barroca de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*.

**Palavras-chave:** Espártaco; Stanley Kubrick; Dalton Trumbo; Lope de Vega; *Fuenteovejuna*; antiguidade e cinema.

**Abstract:** In this essay, we propose an analysis of one of the most famous sequences of the film *Spartacus* by Stanley Kubrick (1960): the one in which the slaves led by Spartacus and defeated by the Romans self-proclaim in one voice “I’m Spartacus!”. In this paper we present the hypothesis that both the movie director and the screenwriter based their researches on the Spanish baroque play *Fuenteovejuna*, by Lope de Vega.

**Keywords:** Spartacus; Stanley Kubrick; Dalton Trumbo; Lope de Vega; *Fuenteovejuna*; antiquity and cinema.

Recebido em: 20 de março de 2017.

Aprovado em: 4 de julho de 2017.

eISSN: 1983-3636

DOI: 10.17851/1983-3636.13.1.171-183

Uma das cenas mais emblemáticas, ou mesmo a mais emblemática, do filme *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960) é aquela em que, ao transmitir a mensagem de Crasso (Laurence Olivier) aos escravos aprisionados depois da rebelião que haviam feito eclodir e disseminar-se por grande parte da Península Itálica, o mensageiro romano afirma que a pena da crucifixão, comum para tais casos, seria evitada caso algum ou alguns de entre os prisioneiros identificassem o corpo ou a pessoa do escravo que havia espoletado a rebelião: Espártaco. O escravo trácio (Kirk Douglas), perante o que aparentemente julga ser um ponto sem retorno, levanta-se para se revelar ao algoz romano e assim poupar os companheiros de luta ao sofrimento atroz da cruz. Mas, ao mesmo tempo que ele, também Antonino (Tony Curtis), jovem escravo doméstico que se mantivera ao seu lado durante parte significativa da rebelião, se levanta e proclama ser Espártaco. O acto de Antonino é imitado quase de imediato por outro escravo que também se levanta para se autoidentificar como Espártaco. E logo, um a um, todos os escravos prisioneiros se erguem e gritam “I’m Spartacus!”

O efeito obtido pela sequência funciona como uma *acme* do filme, em que, em coro uníssono acompanhado de uma banda sonora de tonalidade épica, todos os rebeldes se identificam com Espártaco, o homem que anseia ser livre e que luta pelo ideal de liberdade em si mesmo. Em termos narrativos, a intenção dos escravos prisioneiros é confundir Crasso e impedir que ele reconheça o escravo líder da revolta e o crucifique. Mas, em última análise, o objectivo da cena é chegar ao espectador e fazê-lo identificar-se com aquele herói que não passa de um homem comum, mas no qual se reconhece a maior das dignidades e das grandezas heroicas.

A sequência, aparentemente escrita por D. Trumbo e aceite por K. Douglas e S. Kubrick, respectivamente o argumentista, o produtor e protagonista e o realizador do filme, não tem precedentes nas fontes clássicas em que, em grande parte, o filme se baseia. Mas nem por isso deixa de ter um papel central nesta cinematografia, quer pelo ponto que marca na economia da narrativa metaliterária, quer pelo que significa em termos mais abrangentes, do simbolismo e da mensagem que o filme e seus autores pretendem fazer passar.

Com efeito, quando, em 1960, Stanley Kubrick apresentou a sua versão de *Espártaco*, o filme era algo mais do que uma mera leitura cinematográfica de um acontecimento histórico. Apesar de essa não ser a primeira adaptação ao cinema da história do gladiador que liderou a chamada Terceira Guerra dos Escravos (73-71 a.C.), ela foi sem dúvida a versão que marcou de forma definitiva no imaginário popular contemporâneo a imagem do trácio. Parte considerável dessa representação deve-se ao cunho político-ideológico que o filme de Kubrick imprimiu ao carácter de Espártaco.

Já muito se escreveu sobre o contexto que levou à produção do filme no início da década de 60 do século passado.<sup>1</sup> Mas o facto é que é esse enquadramento que continua a ser determinante para a nossa compreensão da importância desta película e do que ela representou para a segunda metade do século passado.<sup>2</sup> Assim, não é demais recordar que o filme de Kubrick se baseia no romance do escritor norte-americano Howard Fast, publicado em 1951, em plena Guerra Fria. É de salientar que Fast foi um activista de esquerda e membro do Partido Comunista americano de 1943 a 1957.<sup>3</sup> A visão que Fast dá do escravo trácio insere-se, por conseguinte, na imagem que este tinha vindo a adquirir desde pelo menos o século XIX e que correspondia à de um herói que representava os valores da ideologia marxista, uma vez que era tido como cabecilha de uma revolta de escravos, reflectindo, por conseguinte, um arquétipo de resistência social e da luta de classes.<sup>4</sup>

Em 1865, Karl Marx havia confessado que um dos seus heróis era Espártaco. A leitura de Apiano e os acontecimentos do seu tempo, designadamente a revolução liderada por Garibaldi em Itália e a Guerra Civil Americana, haviam suscitado no filósofo germânico o interesse pela

---

<sup>1</sup> Relativamente ao contexto histórico da figura de Espártaco e ao da produção do filme de S. Kubrick, retomamos reflexões que apresentámos em Rodrigues (2017). Ver ainda Wyke (1997, p. 63-72); Futrell (2001, p. 97-111); Cyrino (2005, p. 100-120); Cooper (2007a, p. 14-55); Cooper (2007b, p. 56-64).

<sup>2</sup> Cf. WINKLER, 2007, p. 9.

<sup>3</sup> Cf. FUTRELL, 2001, p. 90.

<sup>4</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 34-62; FUTRELL, 2001, p. 88-90; CYRINO, 2005, p. 101; RODRIGUES, 2017.

figura do escravo trácio, ao ponto de o pensador alemão o considerar um genuíno representante do antigo proletariado.<sup>5</sup> A identificação que Marx fazia da personagem histórica era assim claramente retórica e instrumental, no sentido de a utilizar como representação da sua própria ideologia e concepção da História.

A perspectiva de Marx, porém, não era uma novidade em termos de exercício hermenêutico; mas há que referir que inaugurou uma representação que tem como um dos pontos de chegada precisamente o romance de Fast e o filme de Kubrick. Como assinalaram vários autores,<sup>6</sup> a recuperação da imagem de Espártaco terá começado na segunda metade do século XVIII, em contexto iluminista e no âmbito das revoluções americana e francesa. Nessa época, a figura do escravo gladiador reapareceu como símbolo da luta pelos direitos humanos e pela liberdade e resistência contra a opressão e a tirania, tal como Rousseau as teorizava. Essa era, na verdade, uma visão romântica do herói com a qual se representavam os valores próprios de uma época de mudanças. Esta forma de interpretar a figura de Espártaco ficou manifesta na obra historiográfica de Charles de Brosses, e.g., que, em 1768, 1774 e 1777, publicou estudos sobre a República Romana, nos quais valorizou de forma significativa o papel do escravo.<sup>7</sup> Mas aquela que talvez constitua a declaração mais significativa dessa época acerca do gladiador trácio deverá ser a que Voltaire fez em 1769, quando o filósofo francês se referiu à rebelião dos escravos de 73-71 BC como “uma guerra justa”, “a única guerra justa da História” (VOLTAIRE, 1769 *apud* SHAW, 2001, p. 19).

Este panorama da interpretação da figura de Espártaco na segunda metade do século XVIII, a que se pode acrescentar um conjunto de obras de ficção, que incluem peças de teatro e de ópera, mostra a importância que o carácter histórico do trácio assumiu nesse período. Espártaco foi usado como bandeira para debates acerca da liberdade, da escravatura e da independência, que no século XVIII estavam na ordem do dia.

---

<sup>5</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 48; FUTRELL, 2001, p. 89; SHAW, 2001, p. 14-15.

<sup>6</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 34-60; FUTRELL, 2001, p. 83-88; SHAW, 2001, p. 19-21; CYRINO, 2005, p. 100-102.

<sup>7</sup> Cf. SHAW, 2001, p. 19.

Durante o século XIX, porém, Espártaco passou a ser entendido sobretudo como a representação de ideais de independência, associados à emergência das novas nações que se emancipavam das tutelas europeias ou que se afirmavam na própria Europa.<sup>8</sup> A peça do americano Robert Montgomery Bird, *The Gladiator* (1831), e o romance do italiano Raffaello Giovagnoli, *Spartaco* (1874), são exemplos desse tipo de manipulação ideológica da personagem, em que o objectivo é representar a luta armada e revolucionária contra estados opressores e colonialistas, mas em que a questão da escravatura passava para segundo plano. De referir que as primeiras produções cinematográficas sobre Espártaco, feitas em Itália nas primeiras décadas do século XX, tiveram como base o romance de Giovagnoli.<sup>9</sup>

Com Marx, a imagem de Espártaco alterou-se significativamente, sem no entanto perder o sentido de projecção e utilização ideológica. Com o pensador alemão, o debate antiescravatura e os ideais independentistas deram lugar à ideologia da luta de classes e ao igualitarismo, posteriormente desenvolvidos por Lenine e Estaline.<sup>10</sup>

Esta perspectiva acabou por influenciar outros modelos de resistência e protesto político da primeira metade do século XX, como os encabeçados por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, durante a I Grande Guerra. O *Spartakusbund* era um movimento político de esquerda que se opunha à guerra e cujo protesto público assumiu a forma de panfletos subversivos assinados com o nome “Spartakus”.<sup>11</sup> Neste contexto, a figura de Espártaco começou a ganhar forma de ícone associado àquela que depois da Revolução Francesa ficou conhecida como “ala esquerda” do pensamento político. De igual modo, há que citar a figura do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que foi membro do Partido Socialista Unificado da Alemanha, e que em 1922 receberia o prémio Kleist para a peça *Trommeln in der Nacht*, originalmente chamada *Spartakus* e cujo enredo assenta nos acontecimentos em torno do *Spartakusbund* e do denominado “levante espartaquista” de Berlim, em 1919.

---

<sup>8</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 34-56; FUTRELL, 2001, p. 83-90; CYRINO, 2005, p. 101.

<sup>9</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 48-59; SHAW, 2001, p. 22.

<sup>10</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 63-72; FUTRELL, 2001, p. 83-90; SHAW, 2001, p. 16-17; CYRINO, 2005, p. 101.

<sup>11</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 48; FUTRELL, 2001, p. 89-90; SHAW, 2001, p. 17.

Terá sido esse historial que, nos anos 40 e 50 do século passado, acabou por reforçar a utilização da imagem do escravo gladiador, de novo em contexto político, mas agora em território norte-americano. Referimo-nos, naturalmente, à conjuntura do pós-guerra e da afirmação dos blocos mundiais e da cortina de ferro, na qual emergiu o “macarthismo” nos EUA e em cujo ambiente Howard Fast escreveu o romance *Spartacus*. Fast era um escritor de convicções socialistas, que acabou na lista negra do FBI, o que acabou por condicionar a publicação do romance. Só em 1951, por iniciativa própria, o livro foi publicado em edição de autor.<sup>12</sup> O recurso à personagem do trácio como tema de inspiração para uma narrativa ficcional ainda que de inspiração histórica não era, como vimos, uma novidade. O já citado romance de Giovagnoli (1874), por um lado, e o do húngaro Arthur Koestler (*The Gladiators*, publicado no final dos anos 30), por outro, mostram como a ideia de Fast estava longe de ser original.

*Quid nouis?* O uso retórico da imagem que agora se fazia. Com efeito, se Giovagnoli mantinha no horizonte sobretudo ideias de independência e nacionalismo, e se Koestler construía um Espártaco movido por ideais revolucionários que acabavam por degenerar em comportamentos de abuso de poder, remetendo assim para a metáfora que pretendia avaliar aquilo em que o socialismo europeu se havia transformado logo na terceira década do século XX, o herói de Fast pretendia ser o protótipo do homem socialista, senão comunista, herdeiro directo da visão que Marx e seus sucessores ideológicos haviam tido dele.<sup>13</sup>

Foi depois de ter lido o romance de Fast, em 1957, que Kirk Douglas iniciou um processo de autoidentificação com a personagem histórica, tal como fora modelada pelo escritor norte-americano. Na verdade, o carácter ficcional deste Espártaco radicava no que as fontes antigas dizem acerca da figura histórica, mas ia muito além disso<sup>14</sup>. Era com a ideologia com que Fast havia colorido a personagem histórica que Douglas se identificava, o que mostra que a retórica historiográfica, a

<sup>12</sup> Cf. SHAW, 2001, p. 18; FUTRELL, 2001, p. 90-97.

<sup>13</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 59-61; FUTRELL, 2001, p. 90-97; SHAW, 2001, p. 18; COOPER, 2007b, p. 59-60.

<sup>14</sup> Sobre as fontes antigas, ver Shaw (2001, p. 31-165); Winkler (2007, p. 233-247).

manipulação das imagens e as representações que se fazem desse passado em concreto acabaram por ter repercussões significativas na construção do mito de Espártaco. O gladiador trácio acabou assim por ser usado como metáfora da luta contra o sistema capitalista, evocado por Roma, representando a figura de um mártir morto em combate pelos seus ideais.<sup>15</sup>

Assim, será na construção do Espártaco de Howard Fast que o filme que acabou por estreiar em 1960 com o nome de Stanley Kubrick como director acabará por se basear. Apesar de Kubrick ser o nome que acabou por estar associado à realização de *Spartacus*, o facto é que o realizador não foi o único responsável pelo filme que hoje conhecemos. Longe disso. As vicissitudes da produção são bem conhecidas e foram já largamente referidas em bibliografia crítica.<sup>16</sup> Recordamos que Kirk Douglas terá sido um dos principais, senão o principal, impulsionador do filme e que o primeiro realizador associado ao projecto foi Anthony Mann, que mais tarde viria a dirigir *The Fall of the Roman Empire* (1964). Nessa composição, há ainda que não esquecer o papel central de outro ideólogo da ala esquerda da Hollywood antissistema da época, Dalton Trumbo.<sup>17</sup>

A “ideologia de esquerda” marca de forma evidente todo o filme, tanto no conteúdo como na forma. A. Futrell destacou o modo como a capa do *souvenir guide* da estreia jogou com elementos que, longe de terem sido utilizados de forma inocente, apelavam a uma concepção e ideologia claramente políticas. Sobre um fundo vermelho, os retratos das personagens do filme aparecem representadas sobre moedas.<sup>18</sup> Outro aspecto a salientar é o equilíbrio encontrado na distribuição de caracteres, no qual Espártaco assume um papel paterno, Varínia (Jean Simmons) uma função materna e Antonino encarna a figura de um filho. Neste sentido, os *ethoi* remetem para uma espécie de “sagrada família”

---

<sup>15</sup> Cf. FUTRELL, 2001, p. 77, 92.

<sup>16</sup> Sobre as vicissitudes da realização do filme, ver Wyke (1997, p. 63-72); Futrell (2001, p. 97-111); Cooper (2007b, p. 56-64); Cyrino (2005, p. 100-114).

<sup>17</sup> Sobre o papel de Trumbo, ver sobretudo Cooper (2007b, p. 56-64).

<sup>18</sup> Cf. FUTRELL, 1997, p. 77.

do sistema comunista, em que todos têm um lugar bem definido na luta pela concretização da utopia.<sup>19</sup> O recurso a esta imagem da família no filme não é, aliás, singular.

Segundo as fontes antigas (Plut. *Cra.* 11), Espártaco morreu em combate e aparentemente o seu cadáver nunca foi encontrado. Mas Kubrick faz alinhar o gladiador com outros revoltosos na execução através da crucifixão, o que não acontece sequer noutras produções cinematográficas do mesmo tema. Talvez esta opção derive não apenas do facto de a morte por crucifixão, conhecida como *seruile supplicium*, ser a normalmente aplicada a escravos, mas também da intenção de associar o gladiador rebelde à figura e ideais de Jesus de Nazaré, numa versão todavia agnóstica e eventualmente herética. Trata-se assim de uma espécie de “outro lado da mensagem cristã”, evocadora de temas polémicos mais recentes, como o do casamento de Jesus.<sup>20</sup> As associações ao tema da *passio Christi* são claras: Espártaco é crucificado e Varínia mantém-se aos pés da cruz segurando o filho de ambos; Varínia usa uma túnica azul, símbolo reconhecidamente mariano; a mulher toca os pés do marido crucificado, agora como *uxor dolorosa*; mais longe, Baciato (Peter Ustinov) assiste à cena e apressa Varínia, dizendo-lhe “have mercy on us”.<sup>21</sup> Neste quadro, a imagem da sagrada família revela-se de outra forma, quase mística, num contexto assumidamente materialista.

Os exemplos agora citados têm como objectivo mostrar como a produção cinematográfica de 1960 está repleta de simbolismos que, longe de serem inocentes, remetem para uma ideologia política assumida, ainda que então necessariamente velada. É nesse contexto que se insere a cena a que aludimos no início deste estudo e na qual nos interessa agora focar (e cujo eco chegou aos dias de hoje quando, após os atentados terroristas de Paris em Janeiro de 2015 o mundo proclamou “Je suis Charlie!”).<sup>22</sup>

Na verdade, apesar de toda a criatividade que cremos poder reconhecer no filme de Kubrick, e que nos parece de mérito absoluto, a famosa cena do “I’m Spartacus!” parece estar longe de ser absolutamente

---

<sup>19</sup> Cf. FUTRELL, 1997, p. 95-97 e p. 108-110.

<sup>20</sup> Cf. ALONSO, 2008, p. 90.

<sup>21</sup> Cf. CYRINO, 2005, p. 113.

<sup>22</sup> Cf. WYKE, 1997, p. 67; FUTRELL, 2001, p. 109; WINKLER, 2007, p. 6-7.

original. A esse propósito, consideramos a possibilidade de a origem da sua composição assentar num texto do *Siglo de Oro* espanhol, o *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

A peça foi publicada em Madrid, por volta de 1618<sup>23</sup>, e baseia-se num facto alegadamente histórico, ocorrido no *pueblo* de Fuente Ovejuna, perto de Córdoba, em Abril de 1476, tempo dos Reis Católicos, portanto. Nessa ocasião, o povo local teria matado o Comendador Maior da Ordem de Calatrava, Don Hernán Perez de Guzmán, pelos agravos que este lhes teria feito. Dizem as crónicas, em que Lope de Vega se baseou, que os populares teriam entrado na casa do comendador e tê-lo-iam matado a pedradas. Numa dessas fontes lemos: “Y entrando en su misma casa le mataron a pedradas, y aunque sobre el caso fueron embiados juezes pesquisadores que atormentaron a muchos dellos, assí hombres como mugeres, no les pudieron sacar outra palabra más desta: ‘Fuente Ovejuna lo hizo!’” (VEGA *apud* MARÍN, 1998, p. 25).

Terá sido esse o tópico de base para a composição de Lope de Vega. Assim, na peça seiscentista, a Espanha está em processo de unificação sob os Reis Católicos e Fernán Gómez de Guzmán é o comendador que representa a resistência e a oposição à soberania régia de Fernando e Isabel. Uma vez em Fuenteovejuna, o comendador mostra como exerce o poder, ao ponto de considerar que tem direito ao usufruto do leito das mulheres dos vizinhos do *pueblo*. Algumas das mulheres assediadas resistem e Gómez de Guzmán parte para a violência, acabando mesmo por violar uma das aldeãs. Esta, revoltada com a sua situação, incita os vizinhos a vingarem a ofensa, o que acontece com a morte violenta do comendador. Inteirados do episódio, os reis decidem investigar o que se passou e enviam para Fuenteovejuna o funcionário régio que tem a missão de aferir os acontecimentos e descobrir o culpado da morte do comendador. Para o efeito, o juiz não hesita em mandar prender e torturar alguns dos aldeãos, inclusive velhos, mulheres e crianças. Todos eles, porém, numa tirada genial de Lope de Vega, todavia motivada pelo que Sebastián de Covarrubias terá escrito no seu *Tesoro de la lengua castellana o española* em 1611, respondem simplesmente:

---

<sup>23</sup> Cf. MARÍN, 1998, p. 64.

“Fuente Ovejuna lo hizo!”<sup>24</sup> A última das personagens torturada, Mengo, *ethos* preparado para provocar o riso no espectador, chega inclusive a fazer uma brincadeira com a sentença, respondendo em tom de sarcasmo e de desafio: “Fuente Ovejuna” (VEGA, 1998, v. 2249). Os reis, ao inteirarem-se dos acontecimentos, como se fossem uma espécie de *dei ex machina*, compreendem o sucedido e decidem perdoar os habitantes de Fuente Ovejuna, garantindo um final feliz à peça.

Na verdade, há que não esquecer que o texto de Lope de Vega é essencialmente uma comédia,<sup>25</sup> cujo objectivo é reescrever de forma dramática e didáctica o acontecimento histórico de 1476, numa eventual homenagem ao Duque de Osuna, descendente de um dos protagonistas da história.<sup>26</sup> Desse modo, o tema da soberania régia é usado como enquadramento da acção e, sendo escrita em pleno período barroco, é naturalmente a questão do Absolutismo, patente na relação entre a coroa, os senhorios e o poder municipal, que está em causa na ideologia do seu autor.<sup>27</sup> Por outro lado, como nota J. M. Marín, Lope de Vega não faz uma abordagem das suas fontes com o olhar do historiador ou do arqueólogo ou sequer com a mentalidade do dramaturgo contemporâneo, interessando-lhe sobretudo a recriação dramática à qual a mentalidade da época dificilmente escaparia.<sup>28</sup>

Como é natural, porém, o tempo encarregou-se de reescrever ou reinterpretar a essência da *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega e, durante o século XX em particular, predominaram leituras pró-trágicas segundo as quais o texto de Lope expressa de forma poética a vontade de justiça de toda uma comunidade oprimida de forma tirânica.<sup>29</sup> Deste modo, unido, o povo não só comete o tiranicídio como este é plenamente justificado.

Esta linha hermenêutica da peça de Lope seduziu, como facilmente se imagina, toda a chamada “ideologia de esquerda” que predominou no século XX, nomeadamente no contexto da Guerra Civil Espanhola ou

---

<sup>24</sup> Cf. VEGA, 1998, v. 2208, 2228, 2235, 2249, 2287.

<sup>25</sup> Cf. MARÍN, 1998, p. 21.

<sup>26</sup> Cf. MARÍN, 1998, p. 21.

<sup>27</sup> Sobre o sentido do drama e as motivações do seu autor, ver Marín (1998, p. 40-41).

<sup>28</sup> Cf. MARÍN, 1998, p. 20.

<sup>29</sup> Cf. MARÍN, 1998, p. 21.

nos territórios influenciados pela ex-União Soviética. De igual modo, o texto teve particular recepção em grupos ou partidos associados ao ideal comunista-socialista e de resistência a ideologias nacionalsocialistas. Em Espanha, García Lorca encenou-a com a Barraca, em 1933, estreando em Valencia.<sup>30</sup> Outro caso paradigmático é o de Isidora Aguirre que, no Chile de Pinochet, reescreveu a peça transformando-a num veículo de protesto político.<sup>31</sup> Ainda a título de exemplo, consideramos pertinente referir o caso do Teatro Experimental de Cascais, que, sintomaticamente no quase imediato pós 25 de Abril de 1974, levou à cena pela mão de Carlos Avilez uma adaptação da peça de Lope de Vega, protagonizada por Zita Duarte, Santos Manuel, Maria Albergaria e Isabel de Castro, entre outros.

Dado o quadro que expusemos e em que contextualizámos o ambiente ideológico em que Stanley Kubrick, Dalton Trumbo e Kirk Douglas conceberam a sua versão da vida de Espártaco, não nos parece de todo inverosímil que também o clássico de Lope de Vega tenha estado no horizonte desses autores como fonte de inspiração para a caracterização que acabaram por propor para o escravo rebelde. Assinale-se que o texto espanhol teve uma fortuna considerável nos EUA.<sup>32</sup>

No contexto de algumas leituras contemporâneas da peça de Lope, à semelhança do *pueblo* de Fuente Ovejuna, também os escravos fugitivos e rebeldes sob a liderança de Espártaco, ainda que numa perspectiva absolutamente anacrónica e historicamente inverossímil,<sup>33</sup> funcionam como classe oprimida, homogénea e em luta pela sua libertação. Assim, tal como os vizinhos da aldeia espanhola se recusam a identificar o assassino do comendador, assumindo-se como tal em modo colectivo, também os escravos que acompanham Espártaco se negam a denunciá-lo aos seus perseguidores, preferindo entregar-se em sacrifício pelo seu ideal e em grupo.

É um facto que o que lemos nos versos de Lope de Vega reza “Fuente Ovejuna lo hizo!” e não “Yo lo hice!”, que seria o equivalente de “I’m Spartacus!”. Mas o sentido é, parece-nos, exactamente esse. A

---

<sup>30</sup> Cf. MUJICA, 2014, p. 79-118; KIRSCHNER, 1977, p. 260-261.

<sup>31</sup> Cf. MUJICA, 2014, p. 73.

<sup>32</sup> Cf. HODGE, 1963; KIRSCHNER, 1977.

<sup>33</sup> Cf. RODRIGUES, 2017.

estrutura comum está no facto de o grupo assumir a responsabilidade pelo indivíduo, reclamando para si a pena a ser aplicada e disposto a assumir as consequências em prol de um bem maior. É o que acontece no texto de Lope de Vega e é o que vemos no metatexto de Kubrick.

A esse propósito, é pertinente referir que, na encenação da versão bailado flamenco de *Fuente Ovejuna* que António Gades estreou na Ópera Carlo Felice de Génova em 1994 e que posteriormente, em 2011, apresentou no Teatro Real de Madrid, à pergunta “Quien mató al comendador?”, o povo de Fuente Ovejuna responde apenas “Yo!”.<sup>34</sup> Evidentemente, sempre poderemos argumentar que a opção de Gades para a sua encenação de Lope de Vega poderá ter-se baseado na proposta cinematográfica de Kubrick. Mas esse mesmo argumento dar-nos-á legitimidade para defender a ideia de que o argumento que sustentar uma hipótese será exactamente o mesmo que sustenta o seu inverso, comprovando a cumplicidade entre os vários textos em interacção.

## Referências

ALONSO, J. *et al.* *La antigua Roma en el cine*. Madrid: T & B Editores, 2008.

COOPERb, D. L. Who killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick’s Epic Film. In: WINLER, M. M. (Ed.). *Spartacus: Film and History*. Oxford: Blackwell, 2007. p. 14-55. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470776605>.

COOPERb, D. L. Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus. In: WINKLER, M. M. (Ed.). *Spartacus: Film and History*. Oxford: Blackwell, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470776605>.

CYRINO, M. S. *Big Screen Rome*. Oxford: Blackwell, 2005.

FUTRELL, A. *Blood in the Arena: The Spectacle of Roman Power*. Austin: University of Texas Press, 1997.

FUTRELL, A. Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist. In: JOSHEL, S. R. MALAMUD, M.; MCGUIRE JR., D. T. (Eds.). *Imperial*

---

<sup>34</sup> O espectáculo pode ser visto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F1LKevfCnwQ>>.

*Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. p. 77-118.

HODGE, F. *Fuente Ovejuna* on the America Stage. *The Texas Quarterly*, Austin, v. 6, n. 1, p. 204-213, 1963.

KIRSCHNER, T. J. Sobrevivencia de una comedia: historia de la difusión de *Fuenteovejuna*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Ottawa, v. 1, n. 3, p. 255-271, 1977.

MARÍN, J. M. Introducción. In: VEGA, L. de. *Fuente Ovejuna*. Edición de Juan María Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. p. 11-83.

MUJICA, B. *A New Anthology of Early Modern Spanish Theater*. Play and Playtext, New Haven/London: Yale University Press, 2014.

RODRIGUES, N. S. From Kubrick's Political Icon to Television Sex Symbol. In: AUGOUSTAKIS, A.; CYRINO, M. S. (Eds.). *STARZ Spartacus*. Reimagining an Icon on Screen. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. p. 34-51.

SHAW, B. D. *Spartacus and the Slave Wars: A Brief History with Documents*. Boston: Bedford, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-137-12161-5>.

VEGA, L. de. *Fuente Ovejuna*. Edición de Juan María Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

WINKLER, M. M. (Ed.). *Spartacus: Film and History*. Oxford: Blackwell, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470776605>.

WYKE, M. *Projecting the Past*. Ancient Rome, Cinema and History. London: Routledge, 1997.



## Una lectura del mito de Narciso en Luis Cernuda: *Luis de Baviera escucha Lohengrin*

### *Reading about the Myth of Narcissus in Luis Cernuda's Luis de Baviera escucha Lohengrin*

Concepción López Rodríguez  
Universidad de Granada, Granada / España  
clopez@ugr.es

**Resumen:** Luis Cernuda destacó siempre la capacidad expresiva implícita en los mitos griegos y a ellos recurrió en su obra poética. El más importante sin duda es el mito de Narciso, que constituye no un mero ejemplo sino la base estructural de su poesía. En este trabajo presento un análisis de la presencia del mito de Narciso en el poema “Luis de Baviera escucha Lohengrin”, perteneciente a la última sección de *La realidad y el deseo*, la titulada *Desolación de la Quimera*. Tras exponer algunos ejemplos en obras precedentes, llego a la conclusión de que en este poema, Luis de Baviera, Luis Cernuda y Narciso son el mismo personaje, y que la música discurre como sonora corriente de agua donde se reflejan la imagen del rey y del poeta, espejo donde ambos hallan la culminación del deseo de sí mismos.

**Palabras clave:** Narciso; Luis Cernuda; Luis de Baviera; poesía; música.

**Abstract:** Luis Cernuda always stressed the expressive potential implicit in Greek myths, and made a constant use of them in his poetic work. Without a doubt the most important of these myths to his work is the myth of Narcissus, which becomes not only a mere example but also the structural base of his poetry. In this article I present an analysis about the presence of the myth of Narcissus in the poem “Luis de Baviera escucha

Lohengrin” (Ludwig of Bavaria listens to Lohengrin), which belongs to the last section of Cernuda’s work *La Realidad y el Deseo*, called *Desolación de la Quimera*. After showing some examples from some of his previous work, I get to the conclusion that in this poem, Ludwig of Bavaria, Luis Cernuda and Narcissus are the same character. I also verify that the poem’s music flows as a sounding current where the images of both the king and the poet are reflected, a mirror where they both find the culmination of their own desire.

**Keywords:** Narcissus; Luis Cernuda; Ludwig of Bavaria; poetry; music.

Recebido em: 20 de março de 2017.

Aprovado em: 2 de julho de 2017.

Quede constancia en primer lugar del papel decisivo que los mitos griegos desempeñaron en la obra poética de Luis Cernuda, incluso como impulsores de su vocación. De ello nos da reiterado testimonio el propio poeta:

[...] Que tú no comprendieras entonces la causalidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de vida poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. (CERNUDA, 1977, <sup>1</sup> p. 31).

El poeta asimismo nos refiere esa capacidad expresiva, ya objeto de nostalgia por su desaparición, contenida en los mitos clásicos. El poema en prosa “Marsias” testimonia este hecho, al margen de incluir

---

<sup>1</sup> Está también en *Ocnos*. De esa obra se publicaron tres ediciones. La primera data de 1942 (Londres, Dolphin). La segunda edición, aumentada, data de 1949, que en realidad presentó una doble alternativa: una edición normal de 46 poemas y otra especial donde se incluyen los poemas titulados “El poeta y los mitos” y “El enamorado”, que habían sido eliminados de la edición normal por la censura. La presente cita y todas las restantes tomadas de la obra en prosa de Luis Cernuda pertenecen a la edición de la *Prosa completa*, llevada a cabo por Derek Harris y Luis Maristany (1975).

densa, pero llena de *pathos*, una manifestación de su credo poético y tocar tangencialmente la temática del narcisismo:

Un sentimiento desconocido antes, deleite físico y espiritual a un tiempo, le invadió al escuchar así su propia voz [se refiere a Marsias, que representa también la voz poética de Luis Cernuda], trasformada y enajenada, pero en la que se reconocía inconfundiblemente a sí mismo. Quien aquella zampona arrojara al agua (continúa la leyenda), era la diosa Minerva, desechada porque en el agua vio reflejado el esfuerzo que, para despertar la melodía, deformaba su divino semblante. [...]

Los mitos paganos eran trágicamente hermosos y en su elocuencia trágica había una trágica hermosura. Cuando los hombres de hoy quieren expresar de otro modo lo que en alguno de aquellos mitos se cifra, necesitan hablar mucho, lo cual es vulgar y está mal y tras hablar mucho en conclusión nada expresan, lo cual es más vulgar y está aún peor.

Así, pues, y en las menos palabras, ¿qué se cifra simbólicamente en ese mito de Marsias? Que el poeta debe saber cómo tiene frente de sí a toda la creación, tanto en su aspecto divino como en el humano, enemistad bien desigual en la que el poeta, si lo es verdaderamente, ha de quedar vencido o muerto. (CERNUDA, 1975, p. 1092)<sup>2</sup>.

Cumplió fielmente el poeta Luis Cernuda la lección implícita en sus propias palabras, y no solo se sirvió del mito como ejemplo en su obra, sino que su vida la elevó a la categoría de mito. Es, pues, en esta secuencia donde hay que inscribir las siguientes palabras.

---

<sup>2</sup> Este texto, “Marsias”, fue publicado en 1941 y fue incluido en *Poesía y literatura II*, libro que se editó tras la muerte de Luis Cernuda y cuya impresión data de 1965 (“Biblioteca Breve”, de Seix Barral, Barcelona).

Ahora bien, de todos los mitos griegos<sup>3</sup> y de todos aquellos que cita o usa el poeta sevillano hay uno que emerge de su obra por su singular importancia: es el mito de Narciso, cuya historia incluso es sugerida en el decurso de otros mitos o leyendas. De su historia poética en Cernuda daré cuenta, centrándome, bien es verdad, en el poema “Luis de Baviera escucha Lohengrin”, poema incluido en la última sección de su obra poética, en *Desolación de la Quimera*. No irrumpe de manera inesperada en sus versos tardíos integrantes de esta última sección de *La realidad y el deseo*<sup>4</sup> el bello Narciso. Para justificar su presencia aquí, o mejor dicho, para comprenderla mejor, se ha de hacer un viaje hacia atrás, en el tiempo de la obra poética del sevillano, y un retroceso también en su vida. Cuando Luis Cernuda, allá por el año 1936, decide publicar su obra poética bajo un título, su propósito estaba ideado con una proyección futura a largo plazo, un plazo tan largo como su vida, y tenía una clara intencionalidad: crear o recrear un mito. *La realidad y el deseo*, título de su obra poética, no es, por tanto, un título conferido por el autor a todos sus libros de poesía agrupados en una mera secuencia cronológica abierta, sino la descripción poética de una existencia que se eleva a nivel de símbolo, de mito, en cuya historia intervienen el poeta Luis Cernuda y su realidad, la poesía donde se proyecta (se refleja) para alcanzar su deseo (configurar su leyenda, su inmortalidad). Estos son los tres pilares (hombre, arte y deseo) que constituyen el sustrato de su obra poética y en realidad de su vida.

---

<sup>3</sup> Para comprender la función de Grecia en la obra de Luis Cernuda, puede consultarse mi trabajo *El mito de Grecia en Luis Cernuda* (1979).

<sup>4</sup> *La realidad y el deseo* conoció varias ediciones en vida de Luis Cernuda. La primera data de 1936 e incluye hasta el libro *Invocaciones a las gracias del mundo* (en Madrid, Ediciones del Árbol). La segunda edición data de 1940 (en México, Editorial Séneca) e incluye como nueva sección *Las nubes*. La tercera edición data de 1958 y fue publicada en México, Fondo de Cultura Económica; incluye tres secciones nuevas y parte de una inconclusa: *Como quien espera el alba*, *Vivir sin estar viviendo*, *Con las horas contadas* y una sección XI (sin título, inacabada) que más tarde conformaría la última sección del libro con el título *Desolación de la Quimera* y que fue publicada ya con este título de manera independiente en 1962. La cuarta edición de *La realidad y el deseo* fue publicada, con posterioridad a la muerte de Luis Cernuda, en México, Fondo de Cultura Económica en 1964, y contiene todas las secciones.

En un breve, pero necesario, recorrido por la trayectoria del mito, me sitúo al comienzo de su carrera poética. Su primer libro,<sup>5</sup> *Perfil del aire*, se publicó en una colección de suplementos de la revista *Litoral*; sería un libro de corta vida. Cernuda lo sometió a profundas transformaciones, encaminadas, fundamentalmente, a engarzarlo, bajo el título de *Primeras poesías*, en el conjunto orgánico que ya era *La realidad y el deseo*. Uno de los poemas del libro primigenio (*Perfil del aire*) es el que comienza con el verso “La fuente que se ha roto”, que a continuación cito:

La fuente que se ha roto  
Una vida se sustenta.  
Enajenar las lágrimas  
El instante quisiera.

Cruza la soledad  
Una paloma rubia  
Y su nido levanta  
En la caja de música.

Enjugando su voz  
La sirena no vuelve.  
¿Cuándo abrirá la imagen  
Orillas de la fuente?

Si se ha perdido el mármol  
Que un espejo cercaba  
Aún le queda al sentido  
Este vidrio del agua

El labio está sin sed  
Porque el cuerpo se olvida.  
En el agua del vaso  
Se anega la desdicha.

---

<sup>5</sup> Al Narciso de estos primeros libros (*Perfil del aire*, *Primeras poesías* y *Égloga, elegía y oda*) le dediqué ya algunas páginas en mi trabajo ya citado en nota 3. Decía literalmente por aquellos años de 1978: “El segundo poema en que la música está presente es ‘Luis de Baviera escucha a Lohengrin’. En este se halla desarrollado el mito de Narciso” (LÓPEZ RODRÍGUEZ, 1978, p. 80). Posteriormente lo traté en “Luis Cernuda: la construcción de un mito” (1998, p. 75-85). De este último trabajo se hallan aquí algunas referencias.

En este poema, excluido del libro final (*Primeras poesías*), se aprecia ya la irrupción más o menos alusiva o velada del joven Narciso en una identificación con el adolescente (Luis Cernuda): la fuente rota es el espejo donde la imagen del adolescente había parecido cobrar forma (autoerotismo), pero desemboca en la destrucción del mito (“El labio está sin sed porque el cuerpo se olvida”) a pesar del consuelo que le procura “el agua del vaso”. ¿Qué razones le llevaron a Cernuda a suprimir este poema del libro primigenio *Perfil del aire* y, en consecuencia no introducirlo en el definitivo *Primeras poesías*? Las razones pueden ser múltiples: ¿acaso porque le sonaba demasiado pretencioso o quería anular cualquier resonancia de la equivocada crítica que lo tachó de imitar a Jorge Guillén, trastocando con ello la misma fecha de composición de *Perfil del aire*?<sup>6</sup> Pero Cernuda conservó otro poema de temática narcisista con algún cambio relevante. Es el poema que cito a continuación en su doble versión. Así aparece en *Perfil del aire*:

Le goza en sueño azogado  
 Tras espacio infranqueable  
 Al narciso enamorado.  
 Entre ramaje dorado  
 Agua helada se desata  
 Y humanas rosas dilata  
 En su inmóvil paroxismo  
 Quedando solo en su abismo  
 Fugaz memoria de plata.

Y así aparece en *Primeras poesías*:

XIII  
 Se goza en sueño encantado,  
 Tras espacio infranqueable,  
 Su belleza irreparable  
 El Narciso enamorado.

<sup>6</sup> No hay que olvidar el rencor constante que alimentó en Cernuda la poca favorable acogida que tuvo *Perfil del aire*, que fue tachado de poco original y de estar influenciado por Guillén, aunque verdaderamente *Cántico* data de 1928 y *Perfil del aire* data de 1927. Cf. “El crítico, el amigo, el poeta: diálogo ejemplar” (CERNUDA, 1975, p. 878-897).

Ya diamante azogado  
 O agua helada, allá desata  
 Humanas rosas, dilata  
 Tanto inmóvil paroxismo.  
 Mas queda sólo en su abismo  
 Fugaz memoria de plata.

Las razones del cambio en diferentes versos me provoca la siguiente sugerencia: desde el punto de vista del recorrido del mito, cuya configuración nos parece posterior a la composición del libro aislado *Perfil del aire*, tal vez tenga más lógica poética el poema de la misma temática incluido en *Primeras poesías* (1924-1927). Recuérdese el acontecimiento que el propio Cernuda nos relata en *Historial de un libro* y que constituye un principio de cohesión poética en lo referente al mito de Narciso (“Por idénticas fechas, sobre todo, comencé a leer a André Gide [...] Me figuro que Salinas no podía suponer que con esa lectura me abría el camino para resolver, o para reconciliarme, con un problema vital mío decisivo [...] La sorpresa, el deslumbramiento que suscitaron en mí muchos de los *Morceaux*, no podría olvidarlos nunca; allí conocí a Lafkadio, y quedé enamorado de su juventud, de su gracia, de su libertad, de su osadía”<sup>7</sup>). Y digo *cohesión poética* porque, según algunos críticos, el mito de Narciso le fue sugerido a Cernuda por André Gide; pero he de añadir otra circunstancia indicada por el propio Cernuda: la importancia de los mitos griegos en su iniciación poética y su estima por ellos. Ambos caminos son concomitantes y no se excluyen

---

<sup>7</sup> El propio Luis Cernuda dedicó a A. Gide numerosas páginas. De ellas, cito el siguiente texto extraído de “André Gide” (incluido en *Poesía y literatura*), cuya fecha de composición data de 1946 y cuya publicación primera es de 1951 en la revista *Asomante*; lleva a pie de página la nota: “Como homenaje a André Gide”: “No cabe duda, el mozo Gide se interesa y se complace en sí mismo, con un narcisismo del que hoy, por una parte, sería trivial y superficial hacerle reproche; y por otra, además de ser esa actitud natural y disculpable en la juventud, que la complacencia en la propia personalidad ha proporcionado a la literatura francesa rica fuente de observación humana [...] Gide, en todo caso, no queda descontento tras la propia contemplación y examen preliminar de sí, y en el año que imprime anónimamente *Les Cahiers d’ André Walter* da también al público *Le Traité du Narcisse*” (CERNUDA, 1946, p. 810).

necesariamente. Da testimonio el propio Luis, en su “Como homenaje a Gide”, de la importancia y calma que le proporciona al autor francés el descubrimiento en sí mismo de la leyenda griega que hiciera inmortal a Narciso y que justificara en el fondo su propia actitud. En la versión de *Primeras poesías* el joven Narciso aparece nombrado explícitamente (“El Narciso enamorado”), con nombre propio, el personaje mítico, mientras que en la versión de *Perfil del aire* el verso referido es enunciado como “al narciso enamorado”, dejando tal vez la libre elección de interpretar la palabra en un doble sentido. Todo ello viene a demostrar que Luis Cernuda al cambiar el texto tenía una intencionalidad clara y que esa intencionalidad es consustancial a la configuración de *La realidad y el deseo* como la historia de un mito. En la siguiente sección de *La realidad y el deseo* (*Égloga, Elegía y Oda*) también aparece la figura de Narciso en una estructura formal de corte clásico. Como muy dice Manuel Ulacia,<sup>8</sup> “Cernuda define por primera vez su deseo en la imagen idealizada del actor George O’Brian”. Sin embargo, el personaje real aparece revestido con la aureola de un joven dios. Concretamente es la “Oda” quien nos presenta a este joven dios cinematográfico (equivalente no cabe duda de Narciso), revestido y dotado también de una simbología de eco mallarmeniano.<sup>9</sup> Cernuda escribe este canto (pues es un poema con un gran sentido musical) donde vemos la figura perfecta, intachable, del dios Narciso (como George O’brian) surgiendo desde la luz:

[...]  
 Desde la luz, el más puro camino  
 Con el furor que pisa compitiendo,  
 Vivo, bello y divino  
 Un joven dios avanza sonriendo

[...]  
 A su vigor tan pleno  
 La libertad conviene solamente,  
 No el cuidado vehemente

<sup>8</sup> Cf. ULACIA, 1990, p. 40.

<sup>9</sup> Es útil a este respecto el trabajo de G. Correa, “Mallarmé y Garcilaso en Cernuda” (In: HARRIS, 1977, p. 228).

De las terribles y fugaces glorias  
Que el amor más ardiente  
Halla en fin tras sus débiles victorias.

Así en su labio enamorada nace  
Sonrisa luminosa, dilatando  
Por el viril semblante la alegría.  
Y la antigua tristeza ya deshace,  
Desde el candor primero gravitando,  
La amargura secreta que nutría.  
El cuerpo ya desvía  
La natural crudeza  
En hermosa destreza  
Que por los tensos músculos remueve.  
Y a la orilla cercana, al agua leve,  
La forma tras su extraña imagen salta,  
Relámpago de nieve  
Bajo la luz difusa de tan alta

Como se aprecia tras la lectura atenta de estos sonoros versos, la leyenda expuesta en ellos básicamente coincide con el mito de Narciso: como en la leyenda griega, también aquí el joven dios se enamora de su imagen y se fusiona con ella. Ambas contienen un rasgo homosexual, pues sabemos que Narciso, después de despreciar a muchas, fue castigado por Némesis,<sup>10</sup> haciendo que se enamorara de sí mismo al verse en el espejo de las aguas, acabando por consumirse y convertirse en la flor del narciso. La propuesta de Cernuda siempre se detiene, si llega, en la fusión del personaje real con su imagen; no le interesa en absoluto la posterior transformación, porque en realidad lo que el poeta sevillano quiere destacar es este componente homosexual y la fuerza del deseo, así como el papel intermediario y decisivo de las aguas, que pueden ser reemplazadas por otro elemento como la poesía o la música. También la “Égloga” y la “Elegía” desarrollan diversos aspectos del mito en clave casi coral:

---

<sup>10</sup> Aunque, evidentemente, hay muchas fuentes bibliográficas para citar la historia de Narciso, aquí he recogido la versión que ofrece A. Ruiz de Elvira (1975).

### Elegía

[...]

¿Vive o es una sombra, mármol frío  
 En reposo inmortal, pura presencia  
 Ofreciendo su estéril indolencia  
 Con un claro, cruel escalofrío?

Al indeciso soplo lento oscila  
 El bulto langoroso; se estremece  
 Y del seno la onda oculta crece  
 Al labio donde nace y se aniquila.

Equívoca delicia. Esa hermosura  
 No rinde su abandono a ningún dueño;  
 Camina desdeñosa por su sueño,  
 Pisando una falaz ribera oscura.

En suma, existe una recurrencia del mito de Narciso en la obra cernudiana, bien sea a nivel de alusión breve, bien en un desarrollo completo. Ya lo dice el propio poeta en “Memoria del cielo”:

Narciso sin moralidad, su belleza siempre orillas de mí, sólo dejaré la memoria de una imagen contemplada en el espejo [...]. Seré un ángel, vocación impuesta, no electiva, pero los demás nunca verán mis alas y sólo sabré alisarlas en el agua que engaña mi nostalgia de cielo. (CERNUDA, 1975, p. 1143-44)

Ahora bien, en cada etapa Cernuda le dio a este tema y a otros muchos un tratamiento diferente de acuerdo con una percepción distinta de la poesía. Por ello no es de extrañar que este último Narciso sea más complejo, tal vez menos aparente, pero sin duda soberbio.

En este sentido se puede decir que la poesía de Luis Cernuda es una autobiografía espiritual; él mismo nos lo dice y lo pone de manifiesto al exponernos en prosa la experiencia que subyace a la poesía; así, *Historial de un libro*<sup>11</sup> nos sirve de guía para seguir paso a paso aquél recorrido

<sup>11</sup> El propio Cernuda dice al comienzo de *Historial de un libro* (1958): “Debo excusarme, al comenzar la historia del acontecer que se halla tras los versos de *La realidad y el*

vital que subyace al universo poético: el libro al que alude el autor es su propia poesía contemplada desde sí mismo. Este libro también nos sirve de referente para constatar lo que en este contexto se exponga. Pero aquí nos hallamos al final de un proceso y al final de una obra poética. Todo ello se aprecia en el tono de esta última sección de *La realidad y el deseo*, que es *Desolación de la Quimera*, título que naturalmente trae resonancias clásicas, aunque estén mediatizadas por otros poetas. En realidad, eso poco importa aquí. Y dentro de esta undécima sección figura el poema titulado “Luis de Baviera escucha a Lohengrin”, de gran relevancia y calidad. Imaginemos una superposición de personajes y de situaciones: Luis de Baviera asiste a la representación de Lohengrin, y ante él, en el escenario, transcurre una leyenda, un argumento, que en realidad está relegado en la mente del rey porque a través de la música o por la música se produce una evasión de la realidad escénica concreta, y únicamente esa música hace soñar al rey, en esa música vive; en sus sueños se reproduce otra historia, la de su desdoblamiento, de tal forma que Luis de Baviera se identifica con la imagen que de sí mismo le transmite la música a modo de espejo y en esa imagen melodiosa se reconoce y se funde. Al margen de ello, hay naturalmente otra lectura del tema: Luis de Baviera se identifica con Luis Cernuda, la música de Wagner se identifica con la poesía de Cernuda, y la fusión producida entre el personaje real (sea Luis de Baviera sea Luis Cernuda) con la imagen que le proyecta su arte es la culminación de sus sueños, es la instauración en el mito. Ellos, Luis de Baviera y Luis Cernuda, se equiparan a su vez a Narciso, quien al ver su imagen reflejada en las aguas salta en pos de su imagen. Por tanto, ante la pregunta: ¿Qué misterio nos desvela este título? Es el misterio del deseo, puedo decir. La frustración de la realidad en el autor se trasluce en ansia de crear otra realidad más poderosa donde se fusionan esa otra nueva realidad y sus aspiraciones. Para llevar a cabo este proceso real y poético, Cernuda acude de manera sutil, hermosa y finalmente trágica al gran caudal de inspiración que son los mitos griegos: paso a paso hemos visto surgir la figura del

---

*deseo*, por tener que referir, juntamente con las experiencias del poeta que creó aquéllos, algunos hechos en la vida del hombre que sufriera éstas. No siempre será aparente la conexión entre unos y otras, y al lector corresponde establecerla, si cree que vale la pena y quiere tomarse la molestia”. Cf. “Historial de un libro” (CERNUDA, 1975, p. 898).

adolescente Narciso, lo vemos avanzar después como joven dios y lo vemos transformarse en poderoso rey que en la música se refleja a modo de corrientes aguas traslúcidas. Pero cada una de estas fases del mito tiene un cariz diferente y el poeta se instala siempre en un nuevo escenario que contiene esencia de lo griego al unísono con marcado acento innovador e incluso transgresor, y que contiene un acopio de saber transmitido junto a una valiente creación innovadora.

El punto ahora marcado, como he dicho, es casi el final del proceso. Este final está inscrito en el círculo de la obra poética de Cernuda que se cierra con *Desolación de la Quimera*. La importancia del poema “Luis de Baviera escucha a Lohengrin” en el contexto de este libro ha sido sugerido por el propio autor<sup>12</sup> y subrayado por la crítica:<sup>13</sup> “Luis de Baviera escucha Lohengrin” fue uno de los poemas de la última colección que más satisfizo a Cernuda, según se desprende de su *Epistolario*. En efecto, en él está implícito no solo su credo vital sino también su posición artística, si es que en Cernuda se pueden separar ambos parámetros, que claramente no es posible: arte y vida eran solo una cosa porque para el poeta sevillano la poesía era igual a la vida.

En esta etapa de su producción, el poeta proyecta sus palabras ya sea sobre un personaje histórico ya sobre una situación, de manera que su yo se hace sentir tras los protagonistas aparentes del poema que desarrollan su historia; podemos decir que por lo general el personaje histórico es un paradigma del referido yo artístico. Luis Cernuda acepta e incorpora a su manera de hacer poesía la propuesta, entre otros autores, por Robert Browning:<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cf. CERNUDA, 2003, p. 883 y 885.

<sup>13</sup> J. Teruel (2013, p. 221) lo dice con claridad: “Y precisamente el poema que comentamos, de noviembre de 1960, va a escenificar uno de los motivos centrales de la obra posterior a *Donde habite el olvido*: la salvación a través de la voluntad artística”.

<sup>14</sup> Este texto proviene de los papeles legados por Cernuda a Concha de Albornoz. No consta la fecha. Fue escrito en Gran Bretaña. Se conservan dos copias mecanografiadas en Sevilla (Cf. CERNUDA, 1975, p. 1538). Además, en *Historial de un libro* Cernuda declara lo que aprendió de la lírica inglesa, en particular de Browning: “[...] proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en ‘Lázaro’, ‘Quetzalcóatl’, ‘Silla del rey’, ‘El César’) [...] Así fue el norte completando en mí, meridional, la gama de emociones sensoriales” (CERNUDA, 1975, p. 923). Recuerdo

[...] lo típico y constante en la obra de Browning no es expresar su propia experiencia del mundo, sino aquella de otros, animando con pasiones dramáticas seres distintos del propio autor, a quienes éste da voz en soliloquios o monólogos de extensión diversa. El carácter dramático cualifica los versos de Browning, y al decir dramático entiéndase el desarrollo dramático indirecto de un conflicto espiritual, latente en las palabras con que sus personajes nos hablan. En Browning lo dramático no pretende exceder a la palabra, sino que queda más acá de ésta, con el recato y la sinceridad de quien habla en un confesionario. Ya su primera obra poética, *Paulina*, lleva el subtítulo “Fragmento de una confesión”.

Mas como sus versos no presentan los caracteres en acción, sino el desenvolvimiento de una pasión en las almas, de ahí el fracaso del dramaturgo y el triunfo del poeta dramático. (CERNUDA, 1975, p. 1441).

En este magnífico “Luis de Baviera escucha Lohengrin” cumple también una destacada función la música,<sup>15</sup> tan querida para Luis Cernuda,

---

que Cernuda no refiere en *Historial de un libro* ningún testimonio relativo a su último libro de poemas *Desolación de la Quimera* ni siquiera lo cita por razones cronológicas pero, de hecho, aquel aprendizaje suyo a partir de la lírica inglesa en su conjunto, y en particular de Browning, es más que evidente en el poema que comentamos.

<sup>15</sup> El libro *Ocnos*, cuyos poemas en prosa se instalan cronológicamente en la infancia del poeta, nos brinda la oportunidad de comprobar la trascendencia que la música tuvo en la vida del poeta Luis Cernuda. El mismo nos lo dice en este importantísimo contexto de su infancia y primera juventud, al margen de su reiterada presencia en la obra poética: “Allí oí por primera vez a Bach y a Mozart; allí reveló la música a mi sentido su *pure délice sans chemin* (como dice el verso de Mallarmé, a quien yo leía por entonces), aprendiendo lo que para el pesado ser humano es una forma equivalente del vuelo, que su naturaleza le niega. Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado, lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes extrañas que me rodeaban, de las costumbres extrañas que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo.

Pero a la música hay que aproximarse con mayor pureza, y sólo desear en ella lo que ella puede darnos: embeleso contemplativo. En un rincón de la sala, fijos los ojos en un punto luminoso, quedaba absorto escuchándola, tal quien contempla el mar. Su

de forma que constituye un doble de la poesía y la poesía a su vez es el correlato de las aguas míticas donde el joven Narciso divisa su figura:

Sólo dos tonos rompen la penumbra:  
 Destellar de algún oro y estridencia granate.  
 Al fondo luce la caverna mágica  
 Donde unas criaturas, ¿de qué naturaleza?, pasan  
 Melodiosas, manando de sus voces música  
 Que, como fuente escondida, lenta fluye  
 O, crespa luego, su caudal agita  
 Estremeciendo el aire fulvo de la cueva  
 Y con iris perlado riel a en notas.

Ya desde los primeros versos del poema se aprecia ese acoplamiento entre música y agua, y también esa fusión de elementos clásicos con mitología escandinava patente en la figura del elfo. Ello nos evoca el primer poema de esta sección “Mozart”, donde Luis Cernuda escribe: “Desde la tierra mítica de Grecia / Llegó hasta el norte el soplo que la anima/ Y en el norte halló eco, entre las voces/ De poetas, filósofos y músicos [...]”. Diversamente expresado, pero esencialmente igual, es el pensamiento implícito en ambos textos. Además de los elementos señalados (música, sur-norte etc.) hay que destacar un rasgo vinculado a ellos: la soledad del protagonista y naturalmente, en consecuencia, la soledad<sup>16</sup> del poeta:

Sombras la sala de auditorio nulo.  
 En el palco real un elfo solo asiste  
 Al festejo del cual razón para dar y enigma

---

armonioso ir y venir, su centelleo multiforme, eran tal ola que desalojase las almas de los hombres. Y tal ola que nos alzara desde la vida a la muerte, era dulce perderse en ella, acunándonos hacia la región última del olvido” (CERNUDA, 1975, p. 63).

<sup>16</sup> “La lectura de este [...] testamento poético de Cernuda, de esta desolada poesía de tremenda soledad incurable, nos sobrecoge y estremece, y si esta emoción es la que ha de sentir cualquier lector capaz de sentir la verdadera poesía, cuánta mayor y más dolorosa ha de ser para los que en vida del poeta fuimos o quisimos ser sus amigos e intentamos comprender el misterio de un alma bajo todos conceptos excepcional, a la que no se puede medir ni calificar con instrumental conocido por más aguzado que nos lo procuremos para el caso”. Son palabras de Gerardo Diego referentes al libro *Desolación de la Quimera*.

[...]

Los ojos entornados escuchan, beben la melodía  
Como una tierra seca absorbe el don del agua

La superposición de secuencias es muy importante en este poema, y si tuviéramos que desmontarlo comprobaríamos lo intrincado del proceso. Y, aunque alguna quede en el camino, la tarea merece la pena. Pero exige un lento caminar por sus versos. En el escenario poético aparece Luis de Baviera, que es un rey pero también es un elfo, una divinidad escandinava. Este Luis-elfo “asiste a una doble fiesta”: la obra musical que escucha y contempla: fiesta exterior. Además hay otra fiesta, otro espectáculo, que es interior; pero tanto la exterior como la interior son la misma fiesta que se fusiona:

Asiste a una doble fiesta: una exterior, aquella  
De que es testigo: otra interior allá en su mente,  
Donde ambas se funden

[...]

Así, razón y enigma, el poder le permite  
A solas escuchar las voces a su orden concertadas,  
El brotar melodioso que le acuna y nutre  
Los sueños, mientras la escena desarrolla,  
Ascua litúrgica, una amada leyenda.

La maestría de la estructura lingüística del poema se hace evidente en expresiones tales como “brotar melodioso”, cuya lectura evoca ese doble plano magistralmente acoplado del manantial de una fuente, de su sonoro discurrir y a su vez del discurrir armonioso de la música. Ambos ámbitos son el alimento de los sueños del rey (= poeta= Luis Cernuda), que se elevan al compás de la leyenda que transcurre en el escenario. La vida del rey, su auténtica vida, son los sueños:

Adonde vive su reino verdadero, que no es de este mundo:  
Donde el sueño le espera, donde la soledad le aguarda.  
Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona.

Pero el rey es mortal, no permanece ajeno al deseo (no se identifica, por tanto, con el joven dios de la “Oda”, que altiva e inmutablemente, sin esfuerzo ni agonía se lanza en pos de su sublime imagen desprovista de cualquier deterioro) y sufre la tiranía de un cuerpo joven. Esta servidumbre de la humana hermosura es sentida por el rey y había sido sentida, tal y como se refleja en su obra poética y su obra en prosa, por el poeta sevillano en reiteradas ocasiones, siendo esta además una de las constantes de su vida:

Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:  
 Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega  
 Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?  
 ¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?  
 ¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso, ambos?  
 El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro.  
 Sobre la música inclinado, como extraño contempla  
 Con emoción gemela su imagen desdoblada  
 Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.

En estos versos se concentra el núcleo fundamental de la temática que desarrolla el presente trabajo. La leyenda que desarrolla el texto se puede descifrar de la manera siguiente: el deseo por un cuerpo joven halla finalmente el fracaso y el rey-poeta se repliega sobre sí mismo, en su estéril soledad, y a través de su arte, poesía o música, según se mire, que actúa prácticamente como *metaxú*,<sup>17</sup> se perpetúa en su leyenda: “Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso”. Narciso ha saltado en pos de su imagen a través de sus aguas como Luis de Baviera y Luis Cernuda, bien a través de la música bien a través de su poesía, consolidan su leyenda. Pero ¿podemos

---

<sup>17</sup> Este concepto está presente en la obra platónica (PLATÓN, El banquete, d-e). Diotima contesta a la pregunta de Sócrates con respecto al Amor: “[...] algo *intermedio* entre mortal e inmortal [...] Interpreta y transmite a los dioses las cosas humanas y a los hombres las cosas divinas, las súplicas y los sacrificios de los unos y las órdenes y las recompensas a los sacrificios de los otros. Colocado entre unos y otros rellena el hueco, de manera que el Todo quede ligado consigo mismo”. Traducción de Luis Gil Fernández.

decir que el arte, sea música sea poesía, es un mero “intermediario”?<sup>18</sup> Es algo más: es vida. Porque en realidad la música o la poesía en su caso son las que actuaron de desencadenantes no solo las que prestaron sus melodiosos y traslúcidos sonos para que se reflejara el sueño: “Mas no, no es eso: es la música quien nutriera a su sueño, le dio forma. / Su sangre se apresura en sus venas, al tiempo apresurando”.

Entonces el verdadero intermediario es el rey o el poeta y la fuerza desencadenante del deseo es el arte:

En el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra,  
Sólo el amor depara al rey razón para estar vivo, [...]
   
Se inclina y se contempla en la corriente
   
Melodiosa e, imagen ajendada, su remedio espera
   
Al trastorno profundo que dentro de sí siente. [...]
   
Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
   
(Que los dioses castigan concediendo a los hombres
   
Lo que éstos les piden), y el destino del rey,
   
Desearse a sí mismo, le transforma, [...]
   
Las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida
   
No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo.

Si tuviera que resumir poéticamente la vida de Luis Cernuda, no hallaría mejor ni más bella descripción que la expresada en estos dos últimos versos: “Las sombras de los sueños para él (Luis de Baviera = Luis Cernuda) eran la verdad de la vida/ No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo”. Si Píndaro, en su momento, enunció con breves palabras el destino del ser vivo, del hombre, al decir, en la Pítica VIII, “el hombre es el sueño de una sombra”,<sup>19</sup> palabras que han sido una y

---

<sup>18</sup> Digamos que en este sentido Cernuda va mucho más allá que el propio Adam Zagajewski, en cuya obra el concepto de *metaxú* ha sido recientemente estudiado. Cf. A. E. Díaz-Pintado Hilario, *Las ideas estéticas de Adam Zagajewski y sus fuentes clásicas* (2012). Concretamente las siguientes palabras (p.707) nos pueden ilustrar sobre esta diferencia: “Una vez más, el arte como eficaz *metaxý*, que pone en comunicación la vida cotidiana con los momentos de deslumbramiento”. En este contexto, la palabra *intermediario* le concede al arte un papel destacado pero no tan determinante ni tan excluyente como vemos en Cernuda.

<sup>19</sup> PINDARO, Pítica VIII, 134-135. Traducción de Alfonso Ortega.

otra vez recordadas, aquí Cernuda reinvierte la expresión y el sujeto deviene lo aparentemente menos real y más vago; cobra entidad el poder de los sueños, incluso reducidos al mero matiz de “sombras”. Ello lleva implícito una gran dosis de soledad y ensimismamiento:

Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,  
 Joven y hermoso, como dios nimbado  
 Por esa gracia pura e intocable del mancebo,  
 Existiendo en el sueño imposible de una vida  
 Que queda sólo en música y que es como música,  
 Fundido como el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito  
 De pureza rebelde que tierra apenas toca,  
 Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,  
 A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la  
 [música vive.

El rey, el músico y el poeta, que son uno mismo en realidad, Narciso y Luis Cernuda, consolidan su mito y escriben su leyenda. El poeta alcanza su deseo: la inmortalidad a través del arte.

**Dedicatoria:** A los profesores José Antonio Sánchez Marín y María Nieves Muñoz Martín dedico este sentido Homenaje Particular en agradecimiento a tantas experiencias compartidas.

## Bibliografía

CERNUDA, L. *Epistolario 1924-1963*. Edición a cargo de James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003.

CERNUDA, L. *Las nubes; Desolación de la Quimera*. Edición a cargo de Luis Antonio de Villena. Madrid: Cátedra, 2003.

CERNUDA, L. *Luis Cernuda: prosa completa*. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Seix Barral, 1975.

CERNUDA, L. *Poesía completa*. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Seix Barral, 1977.

CORTINES, J. (Ed.). *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990.

HARRIS, D. *La poesía de Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada, 1992.

HILARIO, A. E. D.-P. *Las ideas estéticas de Adam Zagajewski y sus fuentes clásicas*. 2012. 943 f. Tesis (Doctorado) – Departamento de Filología Griega (Filología Eslava), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, Granada, 2012.

HUGHES, B. *Luis Cernuda and the Modern English Poets: a Study of the Influence of Browning, Yeats and Eliot on His Poetry*. Alicante: Universidad de Alicante, 1987.

LAMILLAR, J. *Música cautiva: escritos sobre Luis Cernuda*. Sevilla: Renacimiento, 2016.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. *El mito de Grecia en Luis Cernuda*. Granada: Universidad de Granada, 1978.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. Luis Cernuda: la construcción de un mito. In: ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS: facultas philosophica. *Romanica VII*. Vydavatelství Univerzity Palackého, 1998. p. 75-85.

MARTÍNEZ DE CASTILLA, N.; VALENDER, L. *100 años de Luis Cernuda*. Actas del Simposio Internacional celebrado en mayo de 2002 en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en la Paraninfo de la Universidad de Sevilla. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

PÍNDARO. *Odas y fragmentos: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid: Gredos, 1995.

PÍNDARO. *Píndari carmina cum fragmentis*. A cura di A. Turin. Oxford: Oxford University Press, 1952.

PLATO. *Symposium*. Edited by Kenneth Dover. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

PLATON. *El banquete*. Traducción de Luis Gil Fernández. Buenos Aires: Aguilar Argentina, 1971.

SCHAERER, M. Luis Cernuda y el reflejo. In: HARRIS, D. (Ed.). *Luis Cernuda*. El escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1977.

SILVER, P. *Et in Arcadia ego: a Study of the Poetry of Luis Cernuda*. London: Tamesis Books, 1965.

TALENS, J. *El espacio y las máscaras: introducción a la lectura de Luis Cernuda*. Barcelona: Anagrama, 1975.

TERUEL, J. *Los años norteamericanos de Luis Cernuda*. Valencia: Fundación Gerardo Diego, 2013.

ULACIA, M. El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha *Lohengrin*. In: CONGRESO SOBRE LUIS CERNUDA (1902-1963), 1., Sevilla, 3-6 maio 1988. *Actas...* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990. p. 39-49.

## **Treslendo a citação (*República*): de Platão a Homero**

### ***Misreading the Quotation (Republic): From Plato to Homer***

Rafael Guimarães Tavares Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

gtsilva.rafa@gmail.com

**Resumo:** A citação é normalmente entendida como prática discursiva por meio da qual é possível estabelecer um diálogo entre diferentes textos e contextos, em tom polêmico ou harmônico, apto a suscitar novas ideias e desenvolvimentos teóricos. A fim de problematizar essa noção básica, retomo algumas das teses de Bakhtin acerca de uma compreensão dialógica da linguagem – em sua crítica contumaz aos modelos linguísticos então vigentes, de base psicológica ou estruturalista. Na sequência, proponho novas considerações sobre as formas mais recorrentes de citação, a partir de um expediente esboçado por Antoine Compagnon – oferecendo um breve catálogo das mesmas – e avanço alguns juízos sobre textos que se valem da prática da citação, em paráfrase ou em remissão direta ao discurso de outrem, para elaborar suas próprias ideias. A partir desse catálogo original, revisito um caso clássico dessa tradição – Homero e Platão, sobretudo em seu tenso “diálogo”, tal como delineado na *República* – e pretendo acenar para a possibilidade de uma “ética da leitura” que, por meio de uma “prática da leitura”, respeite o texto de outrem nas suas especificidades textuais e contextuais. É certo que um respeito absoluto a essas especificidades é impossível, mas gostaria de sugerir que qualquer ética – e uma “ética da leitura” não poderia ser diferente – só tem alguma chance de se dar efetivamente nos limites dessa impossibilidade mesma.

**Palavras-chave:** citação; Bakhtin; filosofia da linguagem; Platão; Homero.

**Abstract:** The quotation is normally understood as a discursive practice that makes it possible to establish a dialogue between different texts and contexts, with a polemic tone or with a harmonic one; a dialogue able to evoke new ideas and theoretic developments. In order to problematize this basic scholarly practice, I retake some of Bakhtin's thesis about a dialogical comprehension of language – in his obstinate criticism of current linguistic models, with their psychological or structuralist approaches. Accordingly, I propound new considerations about the most recurrent forms of quotation, based on a device delineated by Antoine Compagnon, providing a brief catalogue of the types of citation, and I also present some judgments about texts that employ it, be it in paraphrase or in a direct remission to someone else's discourse, to elaborate new ideas. From this original catalogue, I revisit a classical case of this tradition – Homer and Plato, mainly in their tense “dialogue” as it is delineated in the *Republic*. By doing so, I intend to indicate the possibility of a “reading ethics”. Such ethics would mean that through the system of a “reading practice” someone else's text would be respected in its textual and contextual specificities when used in citation. It is clear that an absolute respect for such specificities is impossible, but I would like to suggest that any ethics – and “reading ethics” could not be different – only have a chance of taking place effectively within the limits of this impossibility itself.

**Keywords:** quotation; Bakhtin; philosophy of language; Plato; Homer.

Recebido em: 1 de novembro de 2016.

Aprovado em: 17 de maio de 2017.

No âmbito de um estudo sobre uma poética de Platão, analisei o emprego de certa citação homérica no diálogo *Críton*, começando minha análise com as seguintes palavras:

O recurso da citação sempre foi imprescindível para o desenvolvimento de um *lógos* capaz de se estabelecer explicitamente enquanto diálogo, não

apenas com seu próprio tempo, mas com a tradição que o precede. Quer tenha sido movida por intenções agônicas, ou por uma reverência quase hierofântica com relação a determinados autores, toda a tradição epistemológica foi construída a partir do retorno às palavras de precursores eleitos para uma nova *mise-en-scène* (SILVA, 2015, p. 174).

Mesmo que eu ainda concorde, em linhas gerais, com essa proposição – e os jogos implicados por ela –, acredito ser necessário retomá-la e evidenciar as diferenças advindas de novas leituras e textos. Desejo desdobrar algo que aí se apresenta de forma ainda incipiente, qual seja, a diversidade de funções que uma citação pode assumir no interior de um determinado *lógos*. Para isso, partirei de uma concepção de linguagem que a trabalhe no interior de uma lógica dialógica, avançarei um catálogo das formas mais recorrentes de citação e trabalharei alguns trechos a partir desses passos iniciais.

A intuição básica acerca da natureza dialógica da linguagem – intuição presente de forma velada nas palavras de minha própria citação com que início este texto – encontra uma de suas expressões mais acabadas na filosofia da linguagem do círculo de Bakhtin. Ainda que não seja meu intuito retomar todas as implicações desse pensamento, é importante lembrar que, partindo dos trabalhos de Marx, são retomadas de forma crítica as teses linguísticas das duas principais tendências teóricas nesse campo no início do séc. XX: o subjetivismo idealista (tal como preconizado principalmente por Humboldt e Vossler) e o objetivismo abstrato (conforme as propostas de Saussure).<sup>1</sup> O principal argumento avançado contra tais tendências é o fato de elas não levarem em conta a natureza social da enunciação, concentrando-se de forma quase exclusiva

---

<sup>1</sup> A exposição dessas duas orientações do pensamento filosófico-linguístico se dá no capítulo 4 de um livro de atribuição duvidosa, *Marxismo e filosofia da linguagem*: originalmente atribuído a Volochinov, embora tenha sido posteriormente reconhecido como obra do próprio Bakhtin (BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995, p. 69-89). A submissão dessas duas orientações linguísticas a uma análise profundamente crítica é desenvolvida no capítulo 5 do mesmo livro (BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995, p. 90-109).

seja nas condições da vida psíquica individual de um sujeito falante, seja num sistema linguístico abstrato (BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995, p. 109). A fim de desenvolver uma teoria mais apta a explicar certos fenômenos linguísticos, a nova teoria proposta define o seguinte:

De fato, a forma linguística [...] sempre se apresenta aos locutores no contexto de enunciações precisas, o que implica sempre um contexto ideológico preciso. Na realidade não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.* É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995, p. 95. Grifos do autor).

A partir de tal concepção, é certo que a imprescindível dimensão *relacional* da linguagem se evidencia – na medida em que todo enunciado passa a poder ser entendido como uma réplica no interior de um diálogo –, e a importância dos contextos de enunciação vem à tona.<sup>2</sup> Talvez por isso Bakhtin se volte, no fim de seu livro sobre filosofia da linguagem, para a questão do “discurso citado” e desenvolva uma série de juízos dos quais me afasto na medida em que seu principal interesse lá é o texto ficcional, enquanto o meu aqui é pensar a prática da citação textual num sentido mais amplo. Ainda assim, gostaria de me perguntar se é toda citação que institui um diálogo efetivo no coração do discurso ou se certos discursos, mesmo parecendo instituir uma relação dialógica por meio da citação, permanecem encerrados em si mesmos de forma monológica.

<sup>2</sup>Essa concepção está presente também em textos posteriores do autor, sendo constitutiva de seu pensamento. No livro *Esthétique et théorie du roman*, ele afirma: “Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l’objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social” (BAKHTINE, 1978, p. 100). No texto “Toward a Methodology for the Human Sciences”, a expressão “contextual meaning” tem um papel básico para sua compreensão da linguagem e da comunicação (BAKHTIN, 1986, p. 292-410).

Toda citação consiste, basicamente, num enunciado que – emitido num determinado contexto, sobre um determinado tema, a partir de um determinado acento apreciativo – é deslocado para um novo contexto, sendo possivelmente sobre um novo tema, a partir de um novo acento apreciativo, além de provavelmente vir envolto numa determinada orientação apreciativa (BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995, p. 128-136).<sup>3</sup> Na medida em que *diálogo* traz a noção de interação entre dois ou mais discursos, uma citação é dialógica quando – ao reaver o tema de um enunciado anterior – situa tal enunciado no interior de seu primeiro contexto de enunciação e faz com que o deslocamento a um novo contexto suscite um novo tema. A interação entre os temas no interior de uma mesma enunciação é o que caracteriza o dialogismo possivelmente instituído pela citação. Que este suscitar se dê numa relação agônica ou reverente para com o outro discurso é indiferente do ponto de vista da criação de um efeito dialógico: seguindo ainda a nomenclatura proposta em *Marxismo e filosofia da linguagem*, isso a que chamo de orientação apreciativa determina apenas o posicionamento de um discurso com relação ao outro – ao discurso citado – da mesma forma como um falante se posiciona diante do outro num diálogo.

Por conta do que ficou dito acerca do discurso que se faz dialógico por meio da citação, resta claro que também é possível citar de maneira monológica. Haverá *monologismo* sempre que – seja por adulterar o próprio enunciado de uma citação, seja por ignorar seu contexto de enunciação – um discurso citar um discurso anterior sem *suscitar* uma interação temática efetiva entre eles.

Retomando um jogo desenvolvido em parte por Antoine Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação*,<sup>4</sup> proponho a seguir um breve catálogo original (ainda que não exaustivo) sobre os diferentes modos por que uma citação pode se impor num discurso monológico:

---

<sup>3</sup> Além disso, vale lembrar aqui algo que afirma Bennington (1991, p. 83) e que me ajudou a pensar a lógica da citação desde minhas primeiras considerações: “On peut toujours citer hors contexte. On cite d’ailleurs par définition hors contexte. Aucune nécessité ne préserve un énoncé quelconque d’être prélevé de ‘son’ contexte et greffé sur un autre [...]”.

<sup>4</sup> O autor promove um jogo linguístico entre *citação*, *solicitação* e *excitação*, mas não desenvolve esse expediente para além de um jogo local (COMPAGNON, 2007, p. 24-29).

- i. adulterando o próprio enunciado e ignorando seu contexto de enunciação:
  - a) se sua orientação apreciativa for agônica, será um *atrocitar*;
  - b) se for reverente, será um *felicitar*;
- ii. adulterando o próprio enunciado, mas atentando a seu contexto de enunciação:
  - c) se sua orientação apreciativa for agônica, será um *incitar*;
  - d) se for reverente, será um *excitar*;
- iii. mantendo o mesmo enunciado, mas ignorando seu contexto de enunciação:
  - e) se sua orientação apreciativa for agônica, será um *crocitar*;
  - f) se for reverente, será um *ressuscitar*.

A adulteração do próprio enunciado pode ser provocada pela supressão, introdução ou substituição de certos termos importantes do enunciado citado. A paráfrase e a citação por meio de discurso indireto, embora sejam formas que se prestam com mais facilidade a tais adulterações, não necessariamente as implicam: é possível parafrasear ou citar em discurso indireto respeitando o enunciado e o contexto de enunciação do discurso do outro. Quando tal respeito se dá – seja em discurso direto, seja em paráfrase ou discurso indireto –, a citação será sempre um *suscitar*.

A fim de pôr à prova essa sucinta teorização sobre os diferentes modos de citar *monologicamente*, desejo partir da análise das estratégias empregadas por um influente pensador helênico antigo e propor uma breve reflexão sobre o fenômeno que se verifica ainda entre autores contemporâneos. Com isso não pretendo avançar uma comparação entre os dois momentos – ou sugerir algum tipo de analogia entre os textos e

os contextos da antiguidade helênica e da contemporaneidade ocidental<sup>5</sup> –, mas indicar a possibilidade de constituição de um *éthos* responsável perante o discurso do outro: minhas leituras, desde a antiguidade helênica até a contemporaneidade e além, pretendem evidenciar que todo desenvolvimento democrático da linguagem e do conhecimento – em sua abertura à alteridade – se dá por meio do diálogo.<sup>6</sup> Meu movimento de teorização abre-se, conscientemente, à possibilidade de ser acusado de envolvimento numa contradição performativa, na medida em que propõe uma arriscada reflexão metalinguística capaz de se voltar contra si própria, mas acredito que toda tentativa de suscitar um debate vivo sobre o compromisso ético da leitura seja digna de vir à tona.

Lerei a obra de Platão. Não é por acaso que, para pôr à prova o catálogo de maneiras monológicas da citação, eu me volte de preferência para as obras que Bakhtin considerava fazerem parte da produção madura do filósofo ateniense.<sup>7</sup> Conforme o teórico russo, o caráter dialógico da obra de Platão estaria presente sobretudo naqueles que eram considerados seus primeiros diálogos, nos quais a influência de Sócrates seria mais perceptível, enquanto em sua obra tardia haveria uma propensão monológica responsável por minar a própria forma do

---

<sup>5</sup> Compagnon, no capítulo “A regulação clássica da escrita ou o texto como homeostase”, propõe uma compreensão diacrônica do desenvolvimento da prática da citação desde a antiguidade até a modernidade, como mecanismo de controle do discurso (controle externo, interno ou ausente). Ainda que seu tratamento seja um tanto quanto superficial, dada a vasta extensão temporal do material lido, sua proposta tem o mérito de uma rápida inteligibilidade da história geral desse desenvolvimento (COMPAGNON, 2007, p. 96-103).

<sup>6</sup> Sobre a prática da citação na antiguidade, cumpre evocar o que diz Compagnon: “Não há, nem em grego, nem em latim, nenhuma palavra que possua o sentido exato da citação (como prática discursiva específica) tal como o entendemos no francês e como o traduzimos, sem rodeios, para o inglês ou para o alemão. Sem inferir da ausência da palavra a ausência da prática, o que faltava na antiguidade era, em todo caso, uma categoria que permitisse pensar, enunciar tal prática como unificada de maneira institucional” (COMPAGNON, 2007, p. 62).

<sup>7</sup> Autores recentes tendem a modalizar um pouco essas distinções entre um Platão, a princípio, eminentemente socrático e, na sequência, um Sócrates profundamente platônico. Para breves considerações e a indicação bibliográfica acerca disso, ver ZAPPEN, 2004, p. 2-6; 12-15; 20-21.

“diálogo socrático”.<sup>8</sup> Característico dessa propensão monológica seria o modo de composição da *República*, diálogo em que inúmeros trechos de outros poetas e pensadores são citados ou aludidos pelas personagens, principalmente por Sócrates (entendido aqui sempre como personagem do diálogo).<sup>9</sup> Em todo caso, com relação às obras de inúmeros pensadores da tradição helênica (poética e filosófica), é preciso ter em mente que Platão as trelê: suas proposições não são o fruto de “mal-entendidos” ou de interpretações apressadas, mas de uma prática deliberada de manipulação da citação como instrumento de embates pedagógicos (com consequências epistemológicas, políticas, filosóficas, entre outras).<sup>10</sup>

Em *Rep.*, III, 390a-b, no interior da crítica ao conteúdo dos poemas tradicionais, do ponto de vista da pedagogia almejada para a classe de *phylakes* (“guardas”) da *pólis* criada em *lógos*, Sócrates propõe a seguinte consideração:

E isso? Pôr o mais sensato dos homens a dizer que a coisa que lhe parece mais bela no mundo é *estar junto de mesas repletas/ de pão e carnes, e o escansão haurir o vinho/ dos crateres, para o vir deitar nas*

<sup>8</sup> Nas palavras de Bakhtin (1970, p. 129): “Chez Platon, dans les dialogues de la première et de la deuxième périodes de son oeuvre la reconnaissance du dialogue comme nature de la vérité se maintient encore dans son univers philosophique même, quoique sous une forme affaiblie. C’est pourquoi le dialogue de ces périodes ne se transforme pas encore chez lui en simple procédé d’exposition d’idées toutes faites (dans des buts pédagogiques) et Socrate ne se transforme pas encore en ‘maître’. Mais dans la dernière période de l’oeuvre de Platon ce n’est plus le cas ; le système de monologue qui en constitue le contenu commence à détruire la forme du ‘dialogue socratique’”.

<sup>9</sup> A questão já foi colocada nos seguintes termos por um estudioso da relação entre o diálogo socrático e Bakhtin: “In the rhetorical/philosophical tradition of Plato and Aristotle, Socrates is the practioner of a dialectical/dialogical method that appears intermixed with the dialectic and rhetoric of the *Gorgias*, becomes transformed into the dialectical rhetoric of the *Phaedrus*, and disappears entirely from the ideal state of the *Republic*” (ZAPPEN, 2004, p. 17-8).

<sup>10</sup> Muitas foram as razões aduzidas para que Platão procedesse a esses “embates pedagógicos”. Para algumas das interpretações acerca disso, ver Jaeger (2013, p. 755-1005); Havelock (1963); Levin (2001); Destrée; Herrmann (2011).

*taças*. Parece-te isto apropriado para que um jovem, ao ouvi-lo, se incline ao domínio de si mesmo? (PLATÃO, *Rep.*, III, 390a-b).<sup>11</sup>

O que está implicado por isso – a partir de uma citação a *Od.*, IX, 8-10 – é que “o mais sensato dos homens”, Odisseu, estaria reduzindo a beleza da existência à mera possibilidade de saciar à vontade os apetites da mesa. Compreendida no interior da crítica mais geral à poesia, tal como se desdobra ao longo da *República*, a sugestão é a de que o poeta estaria instituindo um modelo de comportamento absolutamente incapaz de praticar a temperança necessária a um verdadeiro guarda. Ora, quando volto ao trecho da *Odisseia* de onde a citação fora extraída, constato que o início do discurso de Odisseu foi mutilado e aquilo que implicaria a dimensão eminentemente social e política de seu posicionamento, extirpado:

Alcino poderoso, excelente entre todos os povos,  
na verdade é coisa bela ouvirmos um aedo  
como este, cuja voz se assemelha à dos deuses.  
Pois afirmo que não há na vida finalidade mais bela  
do que quando a alegria domina todo o povo,  
e os convivas no palácio ouvem o aedo sentados  
em filas; junto deles estão mesas repletas  
de pão e de carnes; e o serviçal tira vinho puro  
do vaso onde o misturou, e serve-o a todos em taças.  
É isto que me parece a melhor coisa de todas. (HOMERO, *Od.*, IX, 2-11).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> As traduções da *República* são de Maria Helena da Rocha Pereira (ainda que a versão de Jacó Guinsburg tenha sido consultada e alterações tenham sido feitas quando necessário para explicitar algum ponto). Em grego: τί δέ; ποιεῖν ἄνδρα τὸν σοφώτατον λέγοντα ὡς δοκεῖ αὐτῷ κάλλιστον εἶναι πάντων, ὅταν—“... παρὰ πλεῖται ὧσι τράπεζαι σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ’ ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων οἰνοχόος φορέησι καὶ ἐγχείη δεπέεσσι,” δοκεῖ σοι ἐπιτήδειον εἶναι πρὸς ἐγκράτειαν ἑαυτοῦ ἀκούειν νέω;

<sup>12</sup> As traduções dos poemas homéricos são de Frederico Lourenço. Em grego: Ἀλκίνοος κρείον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν./ ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκούμεν ἐστὶν ἀοιδῶν/ τοιοῦδ’ οἷος ὅδ’ ἐστὶ, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν./ οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι/ ἦ ὅτ’ ἐυφροσύνη μὲν ἔχη κατά δήμον ἅπαντα./ δαιτυμόνες δ’ ἀνὰ δώματ’ ἀκούάζονται ἀοιδῶν/ ἦμενοι ἐξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι/ σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ’ ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων/ οἰνοχόος φορέησι καὶ ἐγχείη δεπέεσσι.

Seria necessário explicitar de forma mais delongada o que entendo pela “dimensão eminentemente social e política” do discurso de Odisseu,<sup>13</sup> mas o que importa ressaltar aqui é que – da perspectiva da minha breve tipologia *citacional* – Sócrates *atrocita* o trecho homérico, ou seja, cita-o adulterando seu enunciado (por supressão) e ignorando (ou fingindo ignorar) seu contexto de enunciação. O efeito obtido por essa estratégia é chapar o que parece subjazer aos versos homéricos, homogeneizando um enunciado dotado de certas nuances a fim de incorporá-lo *monologicamente* como se pudesse ser antagonizado de maneira descomplicada pelo discurso de Sócrates.<sup>14</sup> Estratégia semelhante é empregada também em *Rep.*, V, 468d-e, embora a orientação apreciativa já não seja agônica, mas reverente. No contexto em questão, Sócrates esboça as honras de que os guardas seriam dignos pelo bom desempenho de suas funções bélicas e já não vê problemas em tentar assegurá-las por meio de um recurso à autoridade do mesmo *corpus* de poesia tradicional que anteriormente expurgara:

Mas, segundo Homero, é justo honrar os jovens valentes com prêmios desse gênero. Pois também Homero contou que Ajax, “tendo alcançado fama” no combate, “foi honrado com um lombo inteiro”, como sendo esta a distinção adequada a um homem jovem e corajoso, pois com ela aumentaria simultaneamente o seu prestígio e força. (PLATÃO, *Rep.*, V, 468d-e).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Segundo um estudioso do assunto: “Além do reconhecimento do papel do aedo no banquete (algo que em Platão tenderia a ser substituído pela filosofia), Ulisses aqui, como se prefigurando Sólon (cf. 4 W, 7-10), exalta o efeito de harmonização social proporcionado pelo banquete (‘quando a alegria domina todo o povo’) como ‘a mais graciosa realização’ (τέλος χαριέστερον) [...]” (ASSUNÇÃO, [2010], p. 4).

<sup>14</sup> Para uma leitura mais detida dos deslocamentos promovidos por essa citação de Sócrates, cf. Assunção, [2007], p. 11; Assunção, [2010], p. 4-5.

<sup>15</sup> Em grego: ἀλλὰ μὴν καὶ καθ’ Ὀμηρον τοῖς τοιοῖσδε δίκαιον τιμᾶν τῶν νέων ὅσοι ἀγαθοί. καὶ γὰρ Ὀμηρος τὸν εὐδοκμήσαντα ἐν τῷ πολέμῳ “νώτοισιν” Αἴαντα ἔφη “διηνεκέεσσι γεραίρεσθαι,” ὡς ταύτην οἰκείαν οὔσαν τιμὴν τῷ ἡβῶντι τε καὶ ἀνδρείῳ, ἐξ ἧς ἅμα τῷ τιμᾶσθαι καὶ τὴν ἰσχὺν αὐξήσει”.

O que está implicado nessa passagem é a sugestão de que os guerreiros moços e valentes deveriam ser recompensados *pela coletividade* da qual fazem parte (isto é, por aqueles responsáveis pelas tarefas de guarda e justiça no interior da *pólis* imaginada por Sócrates). A um primeiro olhar, não parece haver qualquer contradição entre o que é citado pelo filósofo e o trecho da *Iliada* (VII, 321-2), no qual, depois do difícil combate contra Heitor, os guerreiros vão se banquetear e Ajax, que fizera face ao troiano com amplas demonstrações de coragem e valor, recebe um destaque especial: “A Ajax honrou com o lombo contínuo do boi/ o herói, filho de Atreu, Agamêmnon de vasto poder”.<sup>16</sup>

O problema, contudo, é que Sócrates apaga o caráter *particular* do ato de Agamêmnon, da sua doação pessoal em honra ao mérito de um guerreiro específico que se destacou em combate. Ao apagar esse aspecto de ato pessoal, por meio de uma indeterminação do responsável pela concessão de honra a Ajax, aquilo que fica sugerido por Sócrates seria que a própria comunidade se responsabilizaria por tal reconhecimento. O efeito obtido por seu discurso é o de apagar as diferenças entre os versos homéricos e o que é defendido pelo filósofo – qual seja, a existência de uma comunidade que honra e premia seus mais destacados guerreiros por suas atividades em prol desta mesma comunidade. Homogeneiza-se o enunciado por meio de sua adulteração, em desrespeito a seu contexto de enunciação, a fim de incorporá-lo *monologicamente*, como se ele não problematizasse algumas questões subjacentes ao discurso de Sócrates. Daí se compreender que o filósofo *felicita* os versos homéricos.

Retornando ao trecho da crítica ao conteúdo dos poemas tradicionais, nos livros II e III da *República*, há um momento em que Sócrates condena de maneira explícita a avareza pretensamente sugerida pelo comportamento de Aquiles na *Iliada*. O filósofo propõe o seguinte:

nem prezaremos Aquiles nem concordaremos  
que ele seja tão ambicioso que aceite dádivas de  
Agamêmnon, e que entregue um cadáver depois de

---

<sup>16</sup> Em grego: νότοισιν δ' Αἴαντα διηνεκέεσσι γέραιρεν/ ἦρωϊ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων.

receber o resgate, sem que de outro modo estivesse disposto a fazê-lo. (PLATÃO, *Rep.*, III, 390e).<sup>17</sup>

A alusão parece ser a dois eventos da *Iliada*, espalhados por alguns trechos do poema (XIX, 278-81; XXIV, 502, 505-556, 594). Um retorno a esses trechos demonstra claramente a forma enviesada com que o comportamento de Aquiles é descrito – ainda que, para fazê-lo, leve em consideração o contexto imediato nos quais essas menções são feitas (uma vez que contextualiza o comportamento de Aquiles com as cenas em que o herói o teria manifestado). Em sua análise acerca do que está envolvido pelo discurso de Sócrates ao remeter à *Iliada*, Penelope Murray propõe o seguinte:

Aquiles recebe os dons de Agamêmnon em *Il.* 19.278-81, apesar de mais cedo neste canto (em 146-153) ele deixar claro que retornará ao combate independentemente de se Agamêmnon os der ou não. Príamo oferece a Aquiles o resgate em troca do corpo de Heitor em *Il.* 24.501-502 e 555-556, mas em 560-570 Aquiles diz que ele restituirá o corpo de qualquer modo em conformidade com a vontade de Zeus. A caracterização de Aquiles por Platão como *philokhrématos* não é, portanto, estritamente acurada. (MURRAY, 1997, p. 165).<sup>18</sup>

Daí se compreender que Sócrates *incita* contra o trecho homérico, ou seja, cita-o ignorando seu enunciado, ainda que pareça atentar para seu contexto de enunciação. O efeito obtido por essa estratégia é

<sup>17</sup> Em grego: οὐδ' αὐτὸν τὸν Ἀχιλλεῖα ἀξιώσομεν οὐδ' ὁμολογήσομεν οὕτω φιλοχρήματον εἶναι, ὥστε παρὰ τοῦ Ἀγαμέμνονος δῶρα λαβεῖν, καὶ τιμὴν αὐτὸν λαβόντα νεκροῦ ἀπολύειν, ἄλλως δὲ μὴ θέλειν.

<sup>18</sup> Tradução de Teodoro Rennó Assunção (ASSUNÇÃO, [2007] p. 13). Em inglês: “Achilles receives Agamemnon’s gifts at *Il.* 19.278 81, although earlier in the book at 146-53 he makes it clear that he will return to battle regardless of whether Agamemnon gives them or not. Priam offers Achilles ransom in return for Hector’s body at *Il.* 24.401-2 and 555-6, but at 560-70 Achilles says that he will give back the body anyway in accordance with Zeus’ wishes. P[laton]’s characterisation of Achilles as φιλοχρήματος is therefore not strictly accurate”.

projetar uma noção inexistente nos versos homéricos, desconfigurando um enunciado a fim de *incitar* um posicionamento contrário a ele (ou ainda, de *se incitar* contra tal enunciado): mesmo que tal *dicotomização* tenha ares de um tipo de interação entre os discursos, trata-se ainda de um discurso monológico.

Uma estratégia semelhante é utilizada em *Rep.*, X, 607b, com uma orientação apreciativa reverente. No contexto em questão, Sócrates conclui os argumentos de seu último ataque contra a poesia mimética e, aderindo reverencialmente a uma pretensa tradição filosófica que se contraporia a certa tradição poética, afirma o seguinte:

Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impelia. Acrescentemos ainda, para ela não nos acusar de uma tal ou qual dureza e rusticidade, que é antigo o diferendo entre a filosofia e a poesia. (PLATÃO, *Rep.*, X, 607b).<sup>19</sup>

Ainda que Sócrates cite alguns trechos de poetas desconhecidos, ele não retoma os enunciados “filosóficos” que testemunhariam também da parte da “filosofia” a antiguidade de tal dissidência. Com relação a isso, há algum consenso entre os estudiosos de que a referência seja, entre outros possíveis, a Xenófanes, Heráclito e Empédocles.<sup>20</sup> O problema é que, para além da crítica de fato apresentada por tais “filósofos” contra determinados poetas – Homero e Hesíodo sobretudo –, alguns deles escreveram suas obras “filosóficas” em versos, empregando formas e métricas de uma tradição reconhecidamente poética. O problema é que

<sup>19</sup> Em grego: ταῦτα δὴ, ἔφην, ἀπολελογήσθω ἡμῖν ἀναμνησθεῖσιν περὶ ποιήσεως, ὅτι εἰκότως ἄρα τότε αὐτὴν ἐκ τῆς πόλεως ἀπεστέλλομεν τοιαύτην οὕσαν· ὁ γὰρ λόγος ἡμᾶς ἦρει. προσεῖπόμεν δὲ αὐτῇ, μὴ καὶ τινα σκληρότητα ἡμῶν καὶ ἀγροικίαν καταγῶ, ὅτι παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ.

<sup>20</sup> Nos comentários de Daniel Rossi Nunes Lopes à tradução de Jacó Guinsburg da *República*: “Platão pode estar aludindo às críticas à poesia e aos poetas feitas por filósofos que o precederam, como Xenófanes, Heráclito e Empédocles [...]” (PLATÃO, 2014, p. 395, nota 48).

Sócrates – mesmo considerando o contexto possivelmente “filosófico” em que tais considerações teriam sido desenvolvidas – ignora seus enunciados propriamente ditos. O efeito obtido por essa estratégia é apagar uma nuance que deveria ser levada em conta por toda interpretação da obra de “poetas filósofos” (ou de “filósofos poetas”). Por mais que pareça haver uma relação entre aquilo que é citado de forma desfigurada e o próprio discurso que traz tal citação, na verdade há apenas o *monologismo* de um discurso *excitado*. Daí se compreender que o filósofo *excita* aquela “tradição filosófica” em direção a si mesmo (ou ainda, *excita-se* até tal enunciado). Em *Rep.*, III, 386c, mais uma vez no interior da crítica ao conteúdo dos poemas tradicionais, Sócrates propõe a seguinte consideração:

Logo, teremos de expungir, a começar nestes versos, todas as afirmações desta espécie: *Antes queria ser servo da gleba, em casa/ de um homem pobre, que não tivesse recursos,/ do que ser agora rei de quantos mortos pereceram [...]*. (PLATÃO, *Rep.*, III, 386c).<sup>21</sup>

Aqui, mais uma vez, se trata de uma citação por meio da qual Sócrates sugere que os modelos de comportamento estabelecidos pelos poetas em geral – mais especificamente pelos poemas homéricos – não seriam próprios para os guardas idealizados por ele, na medida em que esses deveriam prezar pelo cumprimento de suas funções acima da própria vida (algo que pareceria contrariar o que diz a *psykhê* de Aquiles no trecho citado, em *Od.*, XI, 489-491). Embora a citação mantenha o mesmo enunciado daquilo que cita, sua desatenção ao contexto maior do conjunto de valores dos poemas homéricos oferece-lhe a possibilidade de projetar uma moralidade que não parece corroborada pelo comportamento efetivo de nenhum de seus heróis. Um estudioso desses assuntos, no âmbito de um estudo justamente sobre as imagens de Odisseu e Aquiles no livro III da *República*, afirma o seguinte:

<sup>21</sup> Em grego: ἐξαλείψομεν ἄρα, ἣν δ' ἐγώ, ἀπὸ τοῦδε τοῦ ἔπους ἀρξάμενοι πάντα τὰ τοιαῦτα—“βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω/ ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρω, ᾧ μὴ βίोटος πολὺς εἶ/ ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν”.

Poderíamos, no entanto, contrapor à tese platônica de que uma tal representação homérica do *post-mortem* deve levar ao medo da morte e a um apego covarde à vida o conjunto do comportamento dos heróis iliádicos (Aquiles, Heitor, Pátroclo, Sarpédon, Ájax, Ulisses, Diomedes e mesmo Agamêmnon em sua *aristéia*) que, mesmo partilhando a crença em uma tal representação (ou antes precisamente devido a ela), irão arriscar corajosamente a vida em combate. A consideração pessimista do *post-mortem* como infra-vida e a desta existência corporal como a única verdadeira levando aí não a uma valorização absoluta da vida, mas a uma escolha corajosa do mais nobre modo de viver, ou seja: combatendo corajosamente. (ASSUNÇÃO, [2007], p. 7).

Ou seja, a fala de Aquiles faz parte de um conjunto de representações responsáveis por salientar ainda mais claramente o valor de quem se dispõe ao combate de modo corajoso, na medida em que os riscos envolvidos por tal atividade dizem respeito não apenas à perda de uma situação favorável, mas ao desenvolvimento de uma terrível condição de existência. Assim sendo, Sócrates, embora mantenha o mesmo enunciado homérico em sua citação, ignora seu contexto de enunciação e, esvaziando o sentido daquilo que estaria implicado pela fala da *psykhê* de Aquiles, assimila-o a um discurso monológico, no qual cumpre mera função agônica. Daí se compreender que Sócrates apenas *crocita* os versos homéricos.

Um expediente comparável é empregado por Sócrates em *Rep.*, VII, 516c, valendo-se curiosamente do mesmo trecho da *Odisseia*, embora sua orientação apreciativa já não seja agônica, mas sim reverente. Nesse novo contexto, Sócrates tergiversa sobre a situação do verdadeiro filósofo na *pólis* e – tal como disse pouco acima sobre suas considerações acerca das recompensas aos guardas no livro V – sua atitude hostil para com o repertório tradicional de poesia já não está presente, na medida em que, para assegurar certos comportamentos, ele não vê problema em recorrer à autoridade da tradição poética (daquela mesma que anteriormente fora expurgada pela discussão dos livros II e III). Ele afirma o seguinte:

E as honras e elogios, se alguns tinham então entre si, ou prêmios para o que distinguisse com mais agudeza os objectos que passavam, e se lembrasse melhor quais os que costumavam passar em primeiro lugar e quais em último, ou os que seguiam juntos, e àquele que dentre eles fosse mais hábil em predizer o que ia acontecer – parece-te que ele teria saudades ou inveja das honrarias e poder que havia entre eles, ou que experimentaria os mesmos sentimentos que em Homero, e seria seu intenso desejo “servir junto de um homem pobre, como servo da gleba”, e antes sofrer tudo do que regressar àquelas ilusões e viver daquele modo? (PLATÃO, *Rep.*, VII, 516c).<sup>22</sup>

Aqui, embora mantenha em linhas gerais o mesmo enunciado da *psykhê* de Aquiles da *Odisseia* (XI, 489-491), Sócrates mais uma vez ignora seu contexto, empregando uma citação que pode ser criticada segundo os mesmos moldes do que ficou dito acima: ao tomar tal fala como se fosse mera constatação de um *éthos* incentivado pelos poemas homéricos, sem levar em conta o fato de que é emitida por uma *psykhê* no âmbito de uma descida ao reino dos mortos [*katábasis*], Sócrates esvazia o sentido daquilo que estaria implicado contextualmente pelo poema. A consequência de tal expediente é a assimilação dos versos homéricos a um discurso monológico, no qual cumprem mera função de autoridade perante a qual se manifesta certa reverência (uma reverência certamente dúbia quando se leva em conta a ferocidade do escrutínio a que a poesia helênica tradicional é submetida ao longo de toda a *República*, sobretudo nos livros II, III e X). Em todo caso, para essa passagem é possível sugerir que Sócrates *ressuscita* os versos homéricos.

<sup>22</sup> Em grego: τιμαὶ δὲ καὶ ἔπαινοι εἴ τινες αὐτοῖς ἦσαν τότε παρ’ ἀλλήλων καὶ γέρα τῶ ὀξύτατα καθορῶντι τὰ παριόντα, καὶ μνημονεύοντι μάλιστα ὅσα τε πρότερα αὐτῶν καὶ ὕστερα εἴωθει καὶ ἅμα πορεύεσθαι, καὶ ἐκ τούτων δὴ δυνατώτατα ἀπομαντευομένων τὸ μέλλον ἦξειν, δοκεῖς ἂν αὐτὸν ἐπιθυμητικῶς αὐτῶν ἔχειν καὶ ζηλοῦν τοὺς παρ’ ἐκείνοις τιμωμένους τε καὶ ἐνδυναστεύοντας, ἢ τὸ τοῦ Ὀμήρου ἂν πεπονθέναι καὶ σφόδρα βούλεσθαι “ἐπάρουρον ἐόντα θητευέμεν ἄλλῳ ἀνδρὶ παρ’ ἀκλήρω” καὶ ὀτιοῦν ἂν πεπονθέναι μᾶλλον ἢ ‘κεῖνά τε δοξάζειν καὶ ἐκείνως ζῆν;

Todas estas são formas de citar o discurso do outro por meio de uma incorporação a um discurso monológico, ou seja, num discurso em que se restringe o espaço para o diálogo de fato, seja pela adulteração do enunciado citado, seja pela desatenção a seu contexto de enunciação: *atrocitar*, *felicitar*, *incitar*, *excitar*, *crocitar* e *ressuscitar*. Se essas formas de citar encontram sua manifestação mais recorrente e acabada nas obras que Bakhtin considerava as mais tardias do *corpus* platônico, a maneira dialógica de citar o discurso alheio, respeitando-o em seu enunciado e em seu contexto de enunciação, estaria presente sobretudo naqueles que eram tomados pelos primeiros diálogos socráticos: *Eutífron*, *Apologia*, *Críton* etc.

Em outra oportunidade analisei a complexidade implicada pela citação dialógica, oferecendo uma leitura especial da passagem de *Críton* 43d-44b, na qual Sócrates cita uma fala de Aquiles, extraída de uma passagem da *Ilíada* (IX, 363). Não poderei retomar os detalhes dessa leitura, mas destaco a parte mais teórica de minhas conclusões:

Por meio da análise de *Críton*, 43d-44b, defendemos a importância atribuível a uma leitura mais detida de trechos que se valem de citações. Se, por um lado, o contexto do qual a citação foi retirada deve ser levado em consideração pela nova leitura, bem como o trecho em que tal citação foi inserida, por outro, é importante considerar os deslocamentos operados por seu emprego. Ou seja, é preciso estar atento a (no mínimo) três “níveis” de leitura quando algum texto se vale de uma citação. Ainda assim, empregos mais complexos da citação podem exigir atenção a muitos outros níveis de leitura, a fim de que as várias associações propostas pelo texto possam ser compreendidas pelo leitor. (SILVA, 2015, p. 191).<sup>23</sup>

Nessas palavras, embora a teoria aqui avançada sobre as seis principais formas de citação monológica ainda não tivesse sido proposta, é possível entrever as razões para que a sétima forma de citação – justamente a citação dialógica – seja apta a *suscitar* tamanha

---

<sup>23</sup> Para uma compreensão mais detida do que sugiro aqui, cf. Silva (2015), p. 173-194.

complexidade. Ao trazer o discurso do outro para o coração de seu próprio discurso, tal citação instala um diálogo temático de fato entre dois ou mais enunciados, nas intermitências entre dois ou mais contextos. Esse diálogo é que possibilita todo desenvolvimento da linguagem e do conhecimento a partir de uma abertura ao discurso do outro.<sup>24</sup>

Tal como afirmei inicialmente, pretendo indicar com minhas leituras – desde a antiguidade helênica até a contemporaneidade – a possibilidade de constituição de um *éthos* perante o discurso do outro, por meio de uma *práxis* atenta aos textos e contextos implicados por um apelo à alteridade (e não à autoridade). Ainda que eu não possa me voltar à prática da citação contemporânea – fenômeno muito complexo para ser tratado no âmbito de um pequeno artigo –, gostaria de indicar uma tendência cada vez mais comum na contemporaneidade (mesmo entre textos acadêmicos e com preocupações epistemológicas). Apesar de regras e princípios indicarem a necessidade de se ter atenção ao enunciado e ao contexto de enunciação sempre que se emprega uma citação, uma tendência monológica tem se dispersado com uma frequência cada vez maior hoje em dia, como seria possível sugerir com a indicação de alguns exemplos.<sup>25</sup> Ainda que práticas e teorias de leitura desenvolvidas nas últimas décadas apontem a importância de se estabelecer um discurso

---

<sup>24</sup> Zappen, em seu livro sobre o renascimento do diálogo – de Sócrates a Bakhtin –, conclui sua introdução com as seguintes palavras: “[...] as I argue in my epilogue, dialogue as a Bakhtinian/Socratic testing, contesting, and creating of ideas is neither impossible nor inevitable but is merely possible and only possible in any medium if we are willing to hear and to engage in the ongoing exchange of voices in each of them” (ZAPPEN, 2004, p. 15).

<sup>25</sup> O círculo de Bakhtin já o notava no início do séc. XX, quando a seguinte crítica era proposta: “Mesmo as ciências humanas desenvolveram uma tendência a substituir afirmações responsáveis acerca de um problema por uma descrição do estado atual das pesquisas na área, incluindo cálculo e adução indutiva do ‘ponto de vista geralmente admitido nos nossos dias’; esse procedimento é mesmo algumas vezes considerado a melhor ‘solução’ possível de um problema. Em tudo isso manifesta-se a alarmante instabilidade e a incerteza da palavra ideológica. O discurso literário, retórico, filosófico, e o das ciências humanas tornam-se o reino das ‘opiniões’, das opiniões notórias, e mesmo nessas opiniões não é tanto o ‘quê’ mas o ‘como’ individual ou típico da opinião em causa que ocupa o primeiro plano” (BAKHTIN [VOLOCHINOV], 1995, p. 195-6).

efetivamente dialógico, na medida de sua atenção aos textos e contextos lidos – tal como é recorrente nos métodos mais conscienciosos de *close reading* –, é curioso notar que muitos textos escritos pelos mais atentos leitores atualmente sejam vítimas de violentas *tresleituras* (ou ainda *desleituras*) *monologizantes*.<sup>26</sup>

É importante notar que não questiono o valor do mal-entendido como possibilidade de produção do conhecimento. Há mal-entendidos – em todos os campos das ciências: biológicas, exatas e humanas – responsáveis por descobertas e desenvolvimentos verdadeiramente revolucionários em suas áreas de estudo e pesquisa. Ainda assim, proponho aqui um *éthos* de leitura que se funde numa *práxis* baseada num método, ou seja, proponho um método de práticas que seja capaz de fundamentar uma ética de leitura minimamente responsável perante o discurso do outro. Levando isso em conta, acharia suspeito se alguém sugerisse um método de práticas que a um só tempo partisse do mal-entendido como princípio básico e intentasse fundamentar nele uma ética responsável perante a alteridade. Minha proposta é suscitar uma reflexão sobre os modos de abertura do próprio discurso a um diálogo efetivo com o outro, a fim de que – para além das concordâncias ou discordâncias esboçadas nesse diálogo – um compromisso ético de leitura se revele minimamente possível a partir de um conjunto simples de práticas.

Retomo aqui minhas considerações iniciadas alhures. Sugerindo que meu plano de teorização das diversas práticas da citação tenha tecido novas formas de compreensão da linguagem e do conhecimento discursivo, penso que o leitor estará mais atento aos riscos implicados por um discurso que se imponha como monológico – riscos principalmente em seu desrespeito aos outros discursos, incorporados por ele – e poderá se abrir a uma corrente interessada em dar lugar à diversidade dos textos e contextos. Apesar da impossibilidade de um respeito absoluto à alteridade

---

<sup>26</sup> Alguns desses exemplos foram tratados por mim numa comunicação que teve lugar durante o XV Encontro da ABRALIC na UERJ em 2016, cuja transcrição – enriquecida pelo debate que se seguiu à exposição – será publicada nos anais do Congresso.

*solicitada* na citação,<sup>27</sup> acredito que toda e qualquer ética só terá alguma chance de se dar efetivamente nos limites de tal impossibilidade. Abrir um diálogo respeitoso no coração do próprio discurso é tornar possível essa impossibilidade: ainda que tal diálogo seja entre mim e eu mesmo, como quando começo um texto com uma citação minha e o encerro reafirmando acreditar “ser necessário retomá-la e evidenciar as diferenças advindas de novas leituras e textos”.

Que nossas considerações sejam sustadas aqui, com a intuição reforçada de que dialogar é acolher o outro no coração do próprio *lógos*...<sup>28</sup>

## Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção (Faculdade de Letras da UFMG), pela oportunidade de voltar a dialogar sobre a *República* no primeiro semestre de 2016; e a Taís Freire de Andrade Clark, por fundamentar a textura e arrematar a contextura do presente artigo.

## Referências

ASSUNÇÃO, T. R. Aquiles e Ulisses no livro III da *República* de Platão. In: COLÓQUIO PLATÔNICO: POLITEÍA, III, 3., 2007, Rio de Janeiro (artigo inédito).

---

<sup>27</sup> Conforme a lição do Pierre Menard de Borges (1971, p. 47-60), jamais é possível ter um respeito absoluto ao discurso do outro, uma vez que a própria repetição literal não se restringe a uma repetição de fato.

<sup>28</sup> O tom metalinguístico das considerações de Bennington sobre a citação – justamente no que tangem à difícil tarefa de “sistematizar o pensamento de Jacques Derrida” – ecoa também no que pretendemos ter imprimido neste texto sobre a prática da citação: “On voit tout de suite que ces guillemets ne suffisent pas pour rendre compte des difficultés qui accompagnent la citation et le respect de la signature de l’autre qu’elle devrait impliquer. Ce respect doit comporter un respect pour le contexte dans lequel on prélève le passage cité, et nous avons déjà vu que, dans la mesure où on cite toujours par définition hors contexte, un tel respect ne pourrait jamais être total. Et on peut toujours citer sans guillemets, ou pratiquer d’autres méthodes pour ne pas assumer entièrement ce qu’on écrit et signe” (BENNINGTON, 1991, p. 143-4).

ASSUNÇÃO, T. R. Melhores pedaços de carne e taças cheias: o banquete homérico sob o signo da coragem em *República V* (468 d2-3 e 468 e1). In: COLÓQUIO PLATÔNICO: POLITEIA, V, 5., 2010, Rio de Janeiro (artigo inédito).

BAKHTIN, M. [VOLOCHINOV]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, M. Toward a Methodology for the Human Sciences. In: \_\_\_\_\_. *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern M. McGee. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986. p. 159-72.

BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

BAKHTINE, M. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Paris: L'Âge d'Homme, 1970.

BENNINGTON, G. Derridabase. In: BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. *Jacques Derrida*. Paris: Éditions du Seuil, 1991. p. 5-292.

BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quijote. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial Madrid, 1971. p. 47-60.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DESTRÉE, P.; HERRMANN, F.-G. (Ed.). *Plato and the Poets*. Leiden; Boston: Brill, 2011.

HAVELOCK, E. *Preface to Plato*. Cambridge; London: Belknap Press of Harvard University Press, 1963.

HOMER. *Homeri Opera in Five Volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 6. ed. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2013.

LEVIN, S. *The Ancient Quarrel Between Philosophy and Poetry Revisited: Plato and the Greek Literary Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

MURRAY, P. *Plato on Poetry*. Preface, introduction, and commentary in English with text in Greek. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PLATÃO. *A república de Platão*. Obras I. 2. ed. Organização e tradução de Jacó Guinsburg, notas de Daniel Rossi Nunes Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PLATÃO. *A república*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATO. *Platonis Opera*. Ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.

SILVA, R. G. T. Lendo a citação (*Críton*, 43d1-44b5): “Vou-me embora pra fértil Phthía...”. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 173-194, 2015.

ZAPPEN, J. *The Rebirth of Dialogue: Bakhtin, Socrates, and the Rhetorical Tradition*. New York: State University of New York Press, 2004.

## **O Ulisses dos muitos retornos: por uma história do clássico**

### ***The Ulysses of The Many Returns: In Favor of a History of The Classics***

Tiago Tresoldi

Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Rio Grande do Sul / Brasil  
tresoldi@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho apresenta, nos limites de análise para sua extensão, uma história da evolução literária do mito de Ulisses de elementos pré-homéricos a experiências contemporâneas, alinhando-se a propostas de historiografia literária interessadas na “recepção”. Motivase por uma hipótese de que, no tocante ao material antigo, o horizonte de expectativas é constituído pelo referencial “clássico”, um mutável paradigma hermenêutico usado para conciliar a alteridade entre o material antigo e as expectativas modernas.

**Palavras-chave:** Ulisses; Odisseu; clássico; história da literatura.

**Abstract:** This work presents a history of the literary evolution of the myth of Ulysses from pre-Homeric elements to contemporary experiences. It is aligned with proposals of literary historiography focused in “Reception”. The depth of the analyses performed in it will be in accordance to the limits of its extension. This paper is motivated by the following hypothesis: the material given to us by Antiquity is expected to constitute the referential known as “The Classics”; however, this is a changeable hermeneutic paradigm used to conciliate the otherness between the ancient material and the modern expectations.

**Keywords:** Ulysses; Odysseus; Classics; history of literature.

Recebido em: 31 de março de 2017.

Aprovado em: 17 de julho de 2017.

Poucas personagens literárias são comparáveis a Ulisses em termos de difusão cultural. Em virtude dessa extensão, investigações sobre a evolução desse mito costumam focar o referencial greco-romano (STANFORD, 1954, 1974; CESAREO, 1899), a recepção homérica (PROSPERI, 2013) ou a proliferação, segundo temáticas selecionadas, de adaptações modernas (BOITANI, 1992, 1998; NICOSIA, 2003). Comum a essas investigações é a manutenção, em diferentes graus, de práticas herdadas da historiografia literária do Oitocentos, como diferentes trajetórias lineares (em geral, a progressão ou a ascensão-e-queda) e a orientação por questões de autoria e produção, com menor atenção ao contexto de recepção e às relações de força nos sistemas literários. À *Iliada* e à *Odisseia*<sup>1</sup> costuma ser conferido um valor paradigmático, com as demais obras interpretadas em virtude de continuidades, desvios ou provocações a esses referenciais.

Desenvolvendo investigações anteriores,<sup>2</sup> este trabalho experimenta uma historicização da evolução do mito de Ulisses<sup>3</sup> por parâmetros historiográficos centrados na recepção pelo público, conforme Jauss (1974, 1959), Barrento (1986), Bakhtin (1965), Perkins (1999) e Tynjanov (1968). Nossa proposta, desenvolvendo Settis (2004), Lévi-Strauss (1956, 1955), Warburg (2013), Gadamer (1960) e Ginzburg (2000), é estabelecer que o “horizonte de expectativa” é o paradigma “clássico”, entendido como um referencial hermenêutico para o “antigo”, mutável como mutáveis foram os horizontes de interpretação. O trabalho foi orientado pela hipótese de que tais pressupostos permitem uma história literária que supera a listagem de obras e a crítica singular, evidenciando flutuações de influência e refletindo também a evolução do conceito de “clássico”.

---

<sup>1</sup> Cf. HOMERO (2013; 2011).

<sup>2</sup> Incorporo resultados de minha pesquisa de doutoramento (TRESOLDI, 2016), em especial material da comunicação em abertura à sua defesa.

<sup>3</sup> Adoto sempre a forma latina, facilitando a narração e enfatizando minha compreensão de unicidade do mito Odisseu/Ulisses (cf. STANFORD, 1954, *passim*).

Assim, junto ao objetivo primário de fornecer uma história do mito de Ulisses que, no limite de um artigo, abarcasse dos elementos pré-homéricos às produções contemporâneas, este trabalho visa igualmente testar a aceitação pública e a validade seja dessa narrativa, seja da hipótese de “clássico” que a sustenta. Procedeu-se pela pesquisa bibliográfica e pela interpretação das fontes em conformidade com os pressupostos acima delineados, com preocupação pela documentação ou, ao menos, inferência do horizonte de expectativa e influência de cada representação. O *corpus* de trabalho foi constituído por obras que exploram ou aludem à personagem e a seu universo, selecionadas por investigação bibliográfica e, especialmente, a partir das cronologias do mito acima referenciadas; corroboraram a análise uma série de informações anedóticas e de referências ao herói colhidas ao longo dos anos de pesquisa.

## 1 Pressupostos teóricos e metodológicos

As reflexões em abertura foram parcialmente motivadas pelos desenvolvimentos de Settis (2004) sobre a progressiva retração do referencial “antigo” na educação e no imaginário coletivo. O autor indagava o papel do “clássico” no panorama do “global” e do “moderno”, num cenário sempre “mais caracterizado pela miscigenação [e pela] reivindicação orgulhosa de identidades [...], bem como pelas tradições locais opostas a qualquer hegemonia cultural” (SETTIS, 2004, p. 15). Concluía que nenhuma das duas defesas frequentes, e opostas, sobre a função e importância do “clássico” parecem se sustentar (a de constituinte distintivo do Ocidente, por um lado, e a de expressão do humanismo universal, por outro), pois não superam sua qualificação em nosso imaginário como um *postulado*, de identidade perene, apesar de ele sempre ocultar um subjacente *projeto* quanto ao antigo.<sup>4</sup> Não surpreende que uma imagem herdada dos desejos neoclássicos se mostre

---

<sup>4</sup> Projeto de frequente base identitária, no qual a recuperação do antigo proveria seus valores no moderno. Conforme Settis (2004, p. 48-49), esse processo, já explícito em Winckelmann, foi característico do Iluminismo francês: após o paralelo entre as liberdades grega e moderna proposto por Temple Stanyan em sua *Grecian History* (1707, 1739), traduzida em francês em 1743 por Diderot, foram recorrentes as alegações intelectuais de que “máquinas” artísticas inspiradas na prática antiga conseguiriam movimentar as paixões das massas, levando ao estabelecimento de novas Romas e novas Atenas.

ineficaz, especialmente quando, com paralelos à discussão sobre “cânone literário”, é difícil distinguir o material antigo do uso que dele foi (e ainda é) feito para legitimar a hegemonia ocidental, a ponto de que os antigos tenham se tornado “uma cultura destinada a sucumbir, uns *dead white males* que logo deverão ser executados” (SETTIS, 2004, p. 16).

A solução proposta superava a identificação do Ocidente com a antiguidade greco-romana ao salientar a alteridade dessa última, de modo que nossa relação com a mesma seria capaz de ilustrar nosso relacionamento com a diferença: elaborando notas de Lévi-Strauss (1955) sobre o renascimento greco-romano ter sido a primeira expressão etnográfica, o “clássico” poderia evoluir a instrumento de mediação com a diferença, com o Antigo passando de um “Eu anterior” a um “Outro”. Na investigação aqui proposta, tal entendimento levou a eleger a alteridade, numa compreensão mais vinculada à filosofia que à semântica ou à sociologia, como paradigma hermenêutico,<sup>5</sup> favorecendo a desvinculação entre alteridade e conflito deduzível de Gadamer (1960), em quem a mesma não limita o diálogo, mas é sua *condição*. Aceitando o “antigo” como um Outro e o “clássico” como seu horizonte de sentido, pode-se alinhar as observações de Settis com a proposta gadameriana pela qual toda interpretação do Outro ocorre dentro a um espaço hermenêutico do Eu: quando nos aproximamos de uma alteridade (outro texto, outro discurso, outra pessoa), obrigatoriamente o fazemos a partir de uma expectativa do que iremos encontrar.

Esse entendimento filosófico condizia com os pressupostos metodológicos sugeridos por Settis, nos quais se desenvolvia Warburg (2013) e a historiografia da arte baseada no preceito do *Nachleben der Antike* (“sobrevivência do antigo”), “uma história da arte informada pela ‘psicologia’ da cultura” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 69). Nesse “anacronismo positivo”, a cronologia progressiva é superada ao se compreenderem as obras como produtos de múltiplas temporalidades, concentrando-se nas conexões entre os diferentes momentos históricos e culturais de recepção. A mesma sugestão conciliava a prática warburguiana com esquemas interpretativos da história cultural desenvolvidos no século

---

<sup>5</sup> O tratamento filosófico seguiu, em especial, Costa (2011).

XX,<sup>6</sup> assinalando como traço distintivo do Ocidente não tanto o “clássico”, mas o inexorável retorno cíclico do “antigo”, de modo que apenas no alternar-se de mortes e renascimentos se revelariam os aspectos e as funções assumidos por esse material. Na interpretação que apresentei, este esquema deriva da força com que, no Ocidente, a história substitui o mito, assumindo suas funções; contudo, cabe lembrar que os retornos são desiguais, pois a consciência histórica leva à alteração, por meio da memória, das recuperações já ocorridas. Assim, o retorno ocorre sempre em um nível diverso, de modo que, adaptando Conti (2000), não é o círculo a melhor representar esta trajetória cultural, mas a espiral: os renascimentos, mesmo em suas equivalências, são experiências diferentes, e, mais que isso, são as diferenças entre os níveis de retorno a significar.

Em termos de historiografia literária, em especial frente aos extremos pós-estruturalistas que argumentam sua impossibilidade, essa prática substitui o tradicional modelo biológico de ascensão e queda, ao cabo derivado de Aristóteles,<sup>7</sup> por um modelo cultural no qual os tempos

---

<sup>6</sup> Refiro-me, em especial, à *Cultura do antigo* (1948) de Ernst Howald, mas também são exemplares desta compreensão duas leituras inovadoras e opostas sobre o Barroco, estilística a primeira e psicológica a segunda, *Conceitos fundamentais na História da Arte* (1915) de Heinrich Wölfflin, e *Barroco: arte da contra-reforma* (1921), de Werner Weisbach; também cabe lembrar *A decadência do Ocidente* (1918) de Oswald Spengler, o trabalho de Huizinga sobre *O outono da Idade Média* (1923) e a monumental e controversa *A Study of History* (1934–1954) de Arnold Toynbee, autores em diversos graus motivados pelo trabalho de Jacob Burckhardt e por sua influência em Nietzsche.

<sup>7</sup> Trata-se, conforme Settis (2004, p. 74-ss.), do modelo que faz suceder uma infância hesitante, uma juventude pura, uma maturidade exuberante e uma lenta senilidade anterior à morte, característico de Wincklemann. Esse esquema reproduz o movimento parabólico adotado pela historiografia artística após o Renascimento, como em Lorenzo Ghiberti (*Commentari*, 1450), Giorgio Vasari (*Vite*, 1550) e Joseph Scaliger (*Thesaurus*, 1606), todos leitores de Plínio. Os últimos livros de sua *Naturalis historia* (79 d.C.) sistematizam o esquema de historiadores da arte gregos como Xenócrates de Sicião e Antígono de Caristo, cujas fórmulas recuperavam o desenvolvimento parabólico de Aristóteles sobre as *technai* (veja, por exemplo, sua descrição sobre a tragédia na *Poética*), influência em grande parte da historiografia antiga, como no *Vita Populi Romani* (séc. I a.C.) de Varrão, fonte de Plínio e, por sua vez, moldada na Βίος Ἑλλάδος (séc. III a.C.) de Dicearco de Messina, na qual a trajetória do povo grego era exposta por uma sequência biológico-parabólica assimilada ao *cursus vitae* de um único indivíduo.

não são moldados em “idades”, mas se realizam por camadas, blocos híbridos e rizomas, expressões de influências, sobrevivências, resíduos e retornos. Ao mesmo tempo, no estudo do mito e com particular relevância para Ulisses, confirmam-se as observações de Lévi-Strauss (1955) na exposição de Rossi (1997), pelas quais a variante não deve ser entendida como uma elaboração secundária, distorção de um “autêntico”: cada mito se define pelo *conjunto* de suas versões, de modo que a “intenção autoral”, particularmente problemática no caso do referencial épico, deve ser substituída pela recepção da evolução mítica. Se cada versão pretende ser, de modo implícito ou explícito, a única depositária da verdade mítica, precisamos adotar um critério de equidistância dos produtos da mitopoese, admitindo que o fragmento não possui valor em si e que apenas significa ao refletir as respostas que uma cultura deu aos seus próprios questionamentos. Assim, o mito não é uma narrativa singular na história, coesa e coerente, mas um sistema de narrativas sobrepostas.

Não sendo factível uma prática historiográfica convoluta como em Warburg, optei por prosseguir pelas mais factíveis teorias e práticas de Jauss (1974, 1982), cujo problema central foi precisamente o papel do leitor e seu horizonte hermenêutico. Deste modo, em resposta à alternativa da cadeia de permanências promovida por Warburg e por Curtius (1948), Jauss se aproximava de Auerbach (1953) ao defender o contexto histórico de recepção e a alteridade radical de seu objeto de estudo inicial, a literatura francesa medieval (JAUSS, 1959). Em oposição às concepções imanentes de literatura, essa história de Ulisses pôde assim adaptar sua defesa, de explícita base gadameriana, de que um significado apenas ocorre no jogo dialético entre obra e público, sem sentidos permanentes que implicariam uma atemporalidade intolerável à condição de objeto histórico das obras. Por meio do exemplo de Ulisses, foi assim possível pôr em prática, com as adaptações necessárias, uma análise do “clássico” como sugerida por Settis, pensando o significado como um *processo*, no qual as reações dos leitores e os efeitos provocados pelos textos se entrelaçam. Buscou-se construir, deste modo, uma história da literatura por parte do público com a pretensão de considerar e exemplificar o sistema intersubjetivo de expectativas, alusões, referências e costumes com o qual interpretamos.

## 2 Ulisses

Não há consenso sobre a gênese do mito de Ulisses, sem mesmo uma etimologia segura (BEEKES, 2010): nela devem influir invenções da voz chamada de Homero, adaptações de ritos ctônicos, manipulações de narrativas históricas, etc. Limitando-se aos textos épicos, contudo, cabe reconhecer que Ulisses não parece ser uma criação de Homero, que ao contrário sempre implica se tratar de uma personagem já afirmada (STANFORD, 1954, p. 8). Em investigação anterior (TRESOLDI, 2016) concordei com Citati (2002), identificando sua essência pré-homérica nos atributos herméticos. É plausível que a vinculação com Atena tenha sido desenvolvida pelos fins literários, pois vários elementos, em consonância com os respectivos hinos homéricos (ZANETTO, 1996), sugerem como mais provável arquétipo a Hermes, especialmente na contraposição a Apolo Phoebos, paradigma para Aquiles na *Iliada*.<sup>8</sup> De qualquer modo, nos interessam o contexto cultural de desenvolvimento do mito, investigado por autores como Finley (1954) e Nagy (2009, 2012), e a distinção, nem sempre positiva, traçada entre Ulisses e os demais heróis.

Em atenção à proposta historiográfica, deve-se assim partir da evolução crítica das épicas, com a *Iliada* historicamente mais valorizada que a *Odisseia* (PASQUALI, 1934). Mesmo face à complexidade e às disputas da “questão homérica”, os pressupostos acima, sobretudo na consideração dos textos recebidos como produtos posteriores à composição, diminuem a relevância da identidade autoral em favor da recepção. Deste modo, é adequado utilizar as pseudobiográficas “vidas de Homero” como testemunho da transmissão das épicas e de seu efeito no público (NAGY, 2009, 2012). Entender Homero como uma metonímia para os textos a ele atribuídos permite superar questões de identidade autoral, favorecendo a investigação dos elementos pré-homéricos e da tradição subentendida pelo Ciclo Épico.

---

<sup>8</sup> No trabalho citado também exploro brevemente a iconografia, com atenção ao “Hermes barbudo” e atributos quais a clâmide, o exômis e o pétaso (possível antecedente do píleo). Veja-se, também, Brown (1990).

Quanto aos elementos pré-homéricos, apesar de mitemas associáveis à tradição indo-europeia como o episódio de Polifemo (SCHEIN, 2011), críticas recentes têm salientado o vínculo entre Homero e o Oriente Próximo, filiando-se a Burkert e Pinder (1995) na hipótese de um *continuum* de cultura escrita e épica no oitavo século, do Eufrates à Itália setentrional. Trata-se da “face oriental do Hélicon” (WEST, 1997), responsável por incontáveis orientalismos da *Odisseia* e que nos permite traçar as preferências e expectativas assentadas no horizonte de composição desta última.

Quanto ao Ciclo Épico, sua valorização permite ultrapassar as práticas historiográficas que estabelecem Homero como permanente norte cultural, enfatizando a variação de sua influência já em período arcaico e preocupando-se com evidências arqueológicas, onomásticos, representações gráficas e demais obras literárias no estudo de sua formação e recepção. Desta forma, mesmo o conceito de um *ciclo* épico, subserviente às épicas homéricas, induz ao erro e revela-se posterior à sua gênese, sendo melhor tratar da *tradição* épica. Os textos que comporiam o ciclo resenhado por Proclo são evidentemente complementares e posteriores à afirmação de Homero; contudo, indícios históricos e textuais apontam uma tradição prévia pela qual são os poemas homéricos a pressupor a tradição igualmente representada pelo ciclo, e não o contrário<sup>9</sup>. Sem mais considerá-las centros perpétuos da literatura antiga, inferimos que eram a *Iliada* e principalmente a *Odisseia* a responder pela inovação em forma e conteúdo, e não necessariamente as obras que depois as contestariam, reforçando-se o valor da *mitopoiesis* homérica quanto a Ulisses. Talvez precisemos mesmo redimensionar o efeito inicial das duas épicas, pois, considerando os testemunhos concorrentes, há indícios de uma limitada influência da *Odisseia* em idade arcaica, com o rei itacense frequentemente objeto de escárnio e repúdio.

Uma viva tradição de elementos herméticos arcaicos, sem obediência a Homero, ajuda a explicar o crescente de hostilidade dos líricos antigos quanto a Ulisses. Se as referências não parecem ultrapassar

---

<sup>9</sup> Mantenho as conclusões de Burgess (2003), corroboradas por elementos de West (2013) e de Fantuzzi e Tsagalis (2015).

o parâmetro épico em Estesícoro<sup>10</sup> e Álcman,<sup>11</sup> em Arquíloco já encontramos elementos negativos.<sup>12</sup> Seus atributos não mereciam censura na lírica voltada à vida interior, mas o valor arcaico se dissolve à medida em que a poesia abraça a ética da *polis*, como nas versões contrárias ao bem comum oferecidas por Teógnis<sup>13</sup> e, sobretudo, Píndaro.<sup>14</sup>

O efeito do espírito político das denúncias de Píndaro, distintas do cômico e satírico,<sup>15</sup> é percebido na recepção pela tragédia ateniense. As obras que restaram de Ésquilo não citam Ulisses, mas inferências indicam nele uma exploração sem louvores (STANFORD, 1954, p. 261), numa oposição já substancial em Sófocles e Eurípidés. Interessa do primeiro a evolução de *Ájax* (SÓFOCLES, 1993), peça juvenil na qual Ulisses é um *homo politicus*, a *Filoctetes* (SÓFOCLES, 2007), tragédia tardia na qual é um repreensível sofista. A acusação atinge seu ápice em Eurípidés, das denúncias em *Ifigênia em Áulis* (EURÍPIDES, 1993) à perversidade em *Hécuba* e em *Troianas* (EURÍPIDES, 2004).

<sup>10</sup> Vejam-se o fragmento 71, com referência ao golfinho como sigilo do herói (EDMONDS, 1922, p.66) e provável fonte para Plutarco (PLUTARCH, 1957, 36) e Licofron (LICOFRONE, 2000), e a citação, na *Tabula Iliaca Capitolina*, de uma *Ιλίου Πέρσις κατα Στησίχορον* (“Saque de Troia conforme Estesícoro”), possivelmente distinta por envolver Ulisses no sacrifício de Polixena, pois a *Iliou Persis* atribuída a Arctino, conforme fontes já citadas para o ciclo, parecia envolver apenas Neoptólemo (STANFORD, 1954, p. 111, além de fontes para o ciclo já citadas).

<sup>11</sup> Veja-se o fragmento 54 (EDMONDS, 1922), no qual, no episódio de Circe, Ulisses é descrito como *ταλασίφρονος* (“coração firme”).

<sup>12</sup> Mesmo sem citações diretas, Ulisses parece frequentemente subentendido nas alusões a navegadores e amantes. Nos fragmentos 11 e 60, ao justificar sua recusa em tripudiar dos poetas vencidos, Arquíloco parafraseia a recusa em vibrar sobre o corpo dos pretendentes; no fragmento 65, ao afirmar seu ódio por um general forte e elegante, preferindo um companheiro menor e amável, percebe-se a descrição de Agamêmnon por Ulisses em *Iliada*, III. Pela apropriação da linguagem homérica testemunhamos a identificação com Ulisses no fragmento 67a, que louva o homem paciente e recorda o sofrimento marítimo, consolando-se pela perspectiva do retorno (GERBER, 1999).

<sup>13</sup> Veja-se o “espírito implacável” (*Elegias*, 1123-8) e a discussão sobre a versatilidade (*Elegias*, 213-8), em que Ulisses é subentendido na referência ao “engenhoso” (*πολύπλοκος*) polvo, paronomásia do atributo homérico e possível referência a *Odisseia*, V (THEOGNIS, 1931).

<sup>14</sup> A oposição de Píndaro e seu louvor por *Ájax* são proverbiais; veja-se, sobretudo, *Nemeias* 7 e 8; *Istminianas* 4.36-40 (PÍNDARO, 2010).

<sup>15</sup> Como em Epicarmo de Cós (STANFORD, 1954, p. 259) e Hipônax (ROSEN, 1990), além do conhecido exemplo de *O ciclope* (EURÍPIDES, 2005).

Em termos de produção e recepção, há duas causas para essa evolução em símbolo de covardia e engano, conforme analisado por Stanford (1954, 1974) e Montiglio (2011). A primeira é a mais estrita atitude do pensamento ateniense quanto à verdade, influenciado por Pitágoras e pela filosofia pré-socrática. A segunda é relativa à história social frente ao cenário de progressiva decadência posterior a Péricles, o qual abriu caminho a um influxo de demagogia competitiva facultada pela sofística. Com o desastre da guerra do Peloponeso e a prescrição dos valores da *polis*, o *homo politicus* por antonomásia do mundo arcaico se tornaria metonímia das práticas repulsivas, com o sucesso político gradualmente entendido como consequência de falta de escrúpulos e de depravação moral.

O resgate de vilão a herói se deu, segundo Montiglio (2011), pela filosofia. A Ulisses coube um certo destaque em Platão (veja-se o mito de Er, PLATO, 1937, X.614-21), mas sua recuperação é devida sobretudo a Antístenes e seu elogio da “politropia”, como em *Ájax e Odisseu* (KENNEDY, 2011). Nesse precursor da escola cínica, Ulisses serve de reformador moral ao mundo corrompido por preconceitos, forçando o questionamento de nossos costumes por seu comportamento não convencional. É um “rei” no sentido cínico, um reformador da humanidade que desconsidera aparências e maus-tratos, numa interpretação que orientaria sua recepção entre cínicos e estoicos, estendendo-se ao cristianismo e a correntes helenísticas.

Com efeito, a expansão grega e a necessidade de legitimação dos herdeiros de Alexandre promoveriam tratamentos diferentes do herói homérico: na filosofia, esse modelo cínico se cristaliza na exaltação da adaptabilidade e da supressão do desejo irracional, num âmbito menos dependente de Homero; na literatura, Ulisses flutua entre a rigidez alexandrina, já “clássica”, e o vanguardismo de propostas concorrentes, como em Calímaco<sup>16</sup> e Teócrito.<sup>17</sup> De grande importância histórico-literária é a crítica historiográfica, a qual reavalia as épicas<sup>18</sup> e produz os

---

<sup>16</sup> Refiro-me, em especial, à *Aitia* (CALLIMACHUS, 2012). Vejam-se também Prospero (2013) e Acosta-Hughes e Stephens (2012).

<sup>17</sup> Veja-se a subversão homérica em *Idílio XI* (SPOFFORD, 1969).

<sup>18</sup> Veja-se, por exemplo, o tratamento historiográfico de Luciano de Samósata (BRANDÃO, 2001); quanto a obras literárias dessa corrente, sinalizo o *Heroico* (FILOSTRATO, 1997) e, em diferente medida, a *Alessandra* (LICOFRONE, 2000).

dois falsos testemunhos da Guerra de Troia que orientariam a recepção medieval: os relatos atribuídos a Dictis Cretense e a Dares Frígio (VEGA; LOPEZ, 2001; PROSPERI, 2013).

Estes textos já são produzidos sob a égide de Roma, cuja evolução literária, no tocante a Ulisses, costuma ser resumida nas acusações da *Eneida* (VIRGILIO, 2002) e no debate filosófico, como em Cícero (STANFORD, 1954; BOITANI, 1992). Frente à diferente proposta historiográfica cabe redimensionar essa narrativa, costumeira de exposições enciclopédicas (RABY; WILKINSON, 2016) e insuficientemente sensível às relações de força cultural, que toma Ulisses como metonímia da cultura grega à qual aquela latina se mediria. O inadequado hiato entre Atenas e Roma que essas histórias costumam traçar não é eficaz, por exemplo, para explicar a treliça cultural que cancela os vínculos latinos de Ulisses enquanto eleva Eneias, rejeitando as acusações de traição deste.<sup>19</sup> Na noção de um *continuum* literário antigo, a produção latina sobre Ulisses não deve iniciar pela *Odisseia* de Lívio Andrônico, mas pelo horizonte de expectativa que motiva a mesma, e o percurso de Ulisses deve ser organizado pelo intermédio etrusco, com o herói recebido de colonizadores e mercantes gregos. Conforme Malkin (1998), os romanos já possuíam um seu Ulises quando da chegada do Odisseu homérico: uma versão que, inclusive, se referia a uma cultura grega diferente do espírito ateniense das redações alexandrinas.

Em termos de desenvolvimentos em latim, contudo, é verdade que o Medieval ocidental, à diferença daquele bizantino, constituiu um parêntese na recepção homérica. Conforme Vega e López (2001) e Prosperi (2013), as fontes ocidentais foram a filosofia cristã e, especialmente, as pseudo-historiografias que mesclavam fontes épicas e helenísticas, removendo

---

<sup>19</sup> Posições favoráveis a Ulisses eram recorrentes antes da afirmação imperial, como nos *stemmata* que o situavam nas genealogias, por exemplo para a *gens* Mamília (LIVY, 1919, I.49). A referida evolução de Eneias, tema que estou desenvolvendo, foi explorada por Amey (1983), Chiappinelli (2007) e, entre autores aos quais não tive acesso, J. P. Callu (“Impius Aeneas? Échos virgiliens du Bas-Empire”, *Présence*), Mayer Reinhold (“The Unhero Aeneas”, *Classica et Mediaevalia*, 1966), Karl Galinsky (*Aeneas, Sicily, and Rome*, Princeton University Press, 1969) e Vincenzo Ussani (“Enea traditore”, *Studi italiani di filologia classica*, 1947).

todo elemento sobrenatural da base homérica. Devido à recepção como testemunhos autênticos, a Dictis e Dares coube um sucesso extraordinário, condicionante por quase um milênio, num fenômeno que deve guiar sua análise a despeito da hoje escassa consideração e de seu minúsculo valor estético. Sua força é comprovada pelo efeito no *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (SAINTE-MAURE, 1998), poema francês do séc. XII que fascinou seu público, sendo objeto de adaptações e traduções nos mais diversos espaços culturais, de Portugal à Rússia, da Islândia à Croácia. Constantemente adaptada, a obra venceu mesmo a barreira erudita e foi traduzida para o grego em Constantinopla e para o latim na Sicília (STANFORD, 1954; PROSPERI, 2013).

Contudo, o nome de maior inovação na *poiesis* medieval de Ulisses é Dante, pelo retrato no canto XXVI do *Inferno* (ALIGHIERI, 2007) em que encontramos o explorador incontrolável – ou, melhor, no qual essa leitura nos é facultada. O herói é colocado entre os maus conselheiros, e, numa micro-*Odisseia* que conjuga os elementos do *nostos* e da “última viagem”, narra sua expedição marítima em busca da causa primeira, numa aventura que se encerra com a punição do Deus cristão. Mesmo consciente do amplo espaço hermenêutico do canto, me filio às interpretações de que o Ulisses que deseja obter virtude e conhecimento representa um dos pecados do Dante peregrino, o qual, à diferença do herói pagão, sobreviverá por se submeter à piedade divina.

Conforme Boitani (1992, 1998), o naufrágio do herói na *Divina comédia* suscitou por ao menos três séculos tentativas de inocentá-lo, frutos de um espírito secular que identificava nesse Ulisses o modelo de explorador a ser desenvolvido no mito da *nova terra*. O contexto humanista subverteu a narrativa medieval, de modo que a última viagem se transmutou de amaldiçoada afronta ao divino a expressão, com êxito positivo, da descoberta. O modelo antigo filtrado pela recepção medieval legitimava assim o Renascimento, a estação das grandes navegações e (de modo apenas parcialmente camuflado) o nascente imperialismo. Tais efeitos podem ser identificados já nos diários de Cristóvão Colombo (COLOMBO, 1992), que se imaginava cumprindo uma profecia antiga, e são mais claros no *Orlando furioso* (ARIOSTO, 1992), na *Gerusalemme*

*liberata* (TASSO, 2009) e nos *Lusíadas* (CAMÕES, 2008);<sup>20</sup> superada a estação dos descobrimentos, a “nova terra” se faria metafórica na tradição das narrativas marítimas. É pela afirmação dessa interpretação positiva do herói que, em 1558, du Bellay poderia escrever seu *Soneto XXXI*, tão oposto a Homero, que o autor bem conhecia, a ponto de começar por um “feliz quem, como Ulisses, fez uma boa viagem” (DU BELLAY, 2013).

A investigação do doutoramento se deteve nessa temática em virtude de ser o último momento no qual era possível avançar, já com alguma dificuldade, sem tratar em detalhe da recuperação das obras gregas e do renovado efeito daquelas latinas. No âmbito troiano, por suas finalidades mais populares é exemplar dessa renovação a figuração do herói em *Troilus and Cressida* (1609) de Shakespeare, no qual, apesar de fontes preponderantemente medievais, já se percebe uma influência não mediada dos textos antigos.<sup>21</sup> Cabe prolongar aqui a narrativa, iniciando por apontar a renovação, na intelectualidade dos séculos XVI e XVII, do embate pró e anti-ulisseico ocorrido em Atenas, agora alternando-se entre uma defesa grega inspirada em Homero e uma refutação romana sustentada em Virgílio. Assim, enquanto du Bellay se identificava com Ulisses, ao norte da França o herói era atacado pelo anti-helenismo de Joseph Scaliger<sup>22</sup>, influência na recepção homérica por ao menos três séculos. Stanford (1974, p. 191-203) recorda como, em resposta às acusações de René Rapin em *Comparaison entre Virgile et Homère* (1668), na qual um mendaz Ulisses abandona Penélope pela “prostituta” Calipso após “sacrificar” seus companheiros, René Le Bossu publica seu *Traité du poème épique* (1675), sustentando sua defesa do herói com

---

<sup>20</sup> Sobre os trechos em específico e sua análise, veja-se o desenvolvimento em minha tese.

<sup>21</sup> Cf. SHAKESPEARE, 1982. A peça foi encenada quando a primeira tradução inglesa da *Iliada*, de Arthur Hall, já havia sido publicada; entre as fontes de Shakespeare estavam o *Troilus and Criseyde* de Chaucer (1385, inspirado no *Filostrato* de Boccaccio) e o *Troy Book* de John Lydgate (1420).

<sup>22</sup> Como exemplo do favorecimento do espírito romano sobre aquele grego, traço desse classicismo francês alinhado com a recusa aos preceitos aristotélicos, Pope (1725) lembra em nota a *Odisseia*, VII, v. 20 os comentários negativos, na comparação de Ulisses e Eneias, que Scaliger oferece sobre o mesmo verso no quinto livro de sua *Poética* (cerca de 1670).

citações de Horácio e de filósofos cristãos (ou seja, mesmo na defesa do herói grego utilizavam-se fontes latinas). Numa expressão da querela sobre antigos e modernos, destaca-se a publicação das *Aventures de Télémaque* (1699) por François Fénelon,<sup>23</sup> virulenta crítica política pelo elogio da família real de Ítaca. Na tradição de Ulisses, esse processo não pode ser estudado sem atenção à recuperação dramatúrgica francesa, influenciada por Scaliger e que invariavelmente atacava o herói, como em *La Troade* (1579) de Robert Garnier (GARNIER, 1999), numa defesa de Hécuba e Andrômaca carregada de *pathos*, e nas várias *Iphigénie*, especialmente aquela de Racine (na qual Ulisses é mais complexo que em Garnier, mas igualmente infame).<sup>24</sup>

A incessante publicação de traduções de Homero é um indício das expectativas de público no período. Conforme Alvarez (2012), após as publicações em grego por Aldus Manutius (1504) e as primeiras traduções ao latim (feitas por Lorenzo Valla em 1528), seguiram-se várias experiências vernáculas em francês (traduções parciais, cerca de 1530), alemão (primeira tradução vernácula integral, *Odisseia* por Simon Schaidenreisser, 1537), italiano (tradução parcial da *Iliada* por Francesco Gussano, Veneza, 1544), holandês (tradução parcial da *Odisseia* por Jan van Zuren, Haerlem, 1561) e espanhol (tradução parcial da *Iliada* por Gonzalo Pérez, Salamanca, 1550). Sobre essa recepção, que confirma a prevalência da *Iliada* até o Romantismo, também convém mencionar a crítica acadêmica, tanto pelos comentários de Joachim Camerarius (Estrasburgo, 1538-1540) quanto pelas análises de Friedrich August Wolf (Halle, 1794), bem como o filão de adaptações burlescas, como no sucesso de Thomas Bridges (Londres, 1762).

De grande influência seriam as traduções inglesas, como aquelas livres de George Chapman (1616), em explícita rejeição às práticas literais, e aquelas comentadas de Alexander Pope, cujas *Iliada* (1715-20) e sobretudo *Odisseia* (1726), sejam talvez as principais responsáveis

---

<sup>23</sup> Cf. FÉNELON, 1995. Lembro que se trata de uma das obras mais vendidas nos séculos XVIII e XIX, inclusive no Brasil (MANÇANO, 2010; MARTINS, 2004).

<sup>24</sup> Cf. RACINE, 1999; sobre a evolução literária do mito de Ifigênia, sinalizo o estudo de Jauss (1982), que inclui a versão de Goethe.

pela recuperação do caráter do herói na memória coletiva. Sempre na Inglaterra seria publicado *The adventures of Ulysses* (1808), de Charles Lamb, uma adaptação de Chapman que, na linguagem e estrutura da literatura infantil, buscava recuperar o misticismo e a alegoria excluídos pelo racionalismo do Setecentos. Lamb é o precursor dos retratos românticos, daqueles hoje menos lidos, como o satírico *Poseidon* (1825), de Heinrich Heine, àqueles ainda influentes como o *Ulysses* (1842) de Tennyson (JOSEPH, 1992), definido como um “poema perfeito” por T. S. Eliot (1950, p. 220).<sup>25</sup>

A preferência por Chapman é indicativa das vontades românticas, como na referência de John Keats, que em *On First Looking into Chapman's Homer* (1816) desejava demonstrar o poder emocional da grande arte, o “sublime” (STANFORD, 1954; BOITANI, 1998). É um perfeito testemunho romântico, o qual, mais que ilustrar o que o movimento encontrava em Homero, nos ensina o que *queria* encontrar. É no amparo dessa recepção que Ulisses adentra a estação do romance, em incontáveis figurações e alusões: para citar uma, lembro de como Werther, acompanhado de sua edição de Homero, ao considerar os limites humanos durante aqueles sofrimentos que o levarão ao fim trágico, recorda os sentimentos de Ulisses que contemplava o mar e a terra infinitos (GOETHE, 2011, “5 de maio”).

Mais que Keats, contudo, seria Tennyson o referencial para os novos cantores de Ulisses, especialmente no tratamento da “última viagem”. Em sua resenha dessas figurações literárias, Stanford (1974, p. 213-4) destaca a mais bela e menos homérica, o *Ultimo viaggio* (1904) de Giovanni Pascoli, de subversão dos efeitos do realismo evemerista (CERRI, 2007), mas outras obras merecem ser lembradas. Adaptando sua seleção, cabe citar versões da grande estação do romance, como *The World's Desire* (1890) de H. Rider Haggard e Andrew Lang, em que Ulisses busca a manifestação concreta do “desejo do mundo”, além de soluções sentimentais (por exemplo, *Love's Looking-Glass*, J. W. Mackail,

---

<sup>25</sup> Lamb era lembrado por Joyce como sua fonte principal e elogiado em sua recusa da prolixidade e em sua recuperação da essência do herói (STANFORD, 1954, p. 186-7); sobre sua importância para o *Ulysses*, veja-se Litz (1961).

1891), cínicas (como *Odyseus and the Sirens*, Lion Feuchtwanger, 1949), eróticas (como *Strändernas Svall*, Eyvind Johnson, 1946) e mesmo de ficção científica (como *2001: a Space Odyssey*, Arthur C. Clarke, 1968, adaptada cinematograficamente por Stanley Kubrick no mesmo ano).

Alinhado com a tradição teatral de Atenas e do teatro francês, Ulisses permaneceu na dramaturgia, destacando-se, com base no sucesso de público e crítica, a sátira política *Ajax* (1811) de Ugo Foscolo, a transposição homérica *Ulysses* (1902) de Stephen Phillips, o dramático *Philoctète* (1899) de André Gide (com Ulisses recordando a injustiça do caso Dreyfus), e *Der Bogen des Odyseus* (1914) de Gerhart Hauptmann, naturalista alinhado ao nazismo e maior representante da burguesia alemã segundo Lukács (PIKE, 1985), no qual o retrato flutua entre o demoníaco e o estúpido; também merece evidência *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) de Jean Giraudoux, expressão do belicismo entre-guerras em sua imitação da *Ilíada*. Em geral, a cinematografia prescinde do legado teatral em favor do referencial literário, merecendo lembrança as superproduções que ainda influenciam o imaginário, sobretudo *Odyssey* (1954), exemplo do Ulisses valente, mas não demasiado nobre, tantas vezes encenado; na produção mais recente do gênero, *Troy* (2004), Ulisses é totalmente eclipsado por Aquiles.

Na literatura, seguindo Boitani (1992, 1998), devemos recordar a corrente de literatura marítima iniciada por *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), de Coleridge (2003), em que ao retrato marítimo temeroso pelo naufrágio e pelo sobrenatural é adaptado, com alterações que não o mascaram, o episódio do nono livro da *Odisseia*, numa *nekyia* moderna. Mais que isso, demonstrando íntimo conhecimento da tradição, Coleridge faz seu marinheiro sobrepor os relatos homérico e dantesco, fazendo-o retornar como no primeiro e naufragar como no segundo. Cabe apontar o vórtice marítimo aprendido em Dante, depois explorado quase obsessivamente pela literatura marítima americana, como em Edgar Allan Poe (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838) e, em especial, no ápice de *Moby-Dick; or, The Whale* (1851) de Herman Melville. Com diferentes estratégias de adaptação, a literatura europeia expandiria o modelo na chave das “viagens extraordinárias”, capitaneada

por Jules Verne (destacando-se *Vingt mille lieues sous les mers* de 1870, e, pela proximidade com Coleridge, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras* de 1866) e de forte presença contemporânea na ficção científica (como no caso, já lembrado, de Arthur C. Clarke).<sup>26</sup>

Na lírica modernista a exploração de Ulisses é incessante em Ezra Pound, especialmente na *nekya* que abre seus *Cantos* (1915), e em T. S. Eliot, tanto pelas línguas de fogo dantescas nos *Quattro quartetti* (1942) e pela melodia das sereias em *Prufrock and Other Observations* (1917), quanto pelas referências homéricas em *The Waste Land* (1922), onde Flebas compartilha intertextualmente o destino do Ulisses dantesco. Em português, Ulisses é o mito que inaugura a memória e a identidade coletiva em *Mensagem* (1934) de Fernando Pessoa, bem como, enquanto puro signo, quem permite a exploração da potência semiótica da tradição literária em *Finis mundo: A última viagem* (1990) de Haroldo de Campos (BOITANI, 1998).

O eixo da evolução do herói após Dante é, como esperado, o *Ulysses* de James Joyce (1922), especialmente na relação com o também imponente, mas incomparavelmente inferior em efeito no público, *The Odyssey: A Modern Sequel*, de Nikos Kazantzakis (1938). Ambos os autores superam a eleição de um retrato positivo ou negativo, oferecendo obras representativas das duas distintas estratégias que apontei como características do emprego contemporâneo desse mito e do “clássico” em geral: a *reprodução* moderna da estrutura antiga, como no primeiro caso, e a *continuação* em chave pretensamente antiga da estrutura original, conforme o segundo exemplo. O significado, sustentado pela diferença para a primeira estratégia e pela semelhança para a segunda, é assim explorado especialmente nas produções não europeias, que, conforme Boitani (1998), comprovam a capacidade de mobilidade cultural do herói. Um deslocamento esperado, pois os autores logo percebem que a adaptabilidade hermética de Ulisses e sua alteridade com o entorno são dos melhores exemplos antigos para as temáticas novas. Valor paradigmático cabe ao *Omeros* de Derek Walcott (1990), caleidoscópico

---

<sup>26</sup> Apesar de nesses casos a influência de Homero ser remota e indireta, julgo-a importante, pois são textos que constituem um imaginário literário sobre o mar e a navegação, determinando o universo de expectativas dos novos leitores da *Odisseia*.

consciente da tradição literária, que faz Ulisses partir da recém-fundada Lisboa enquanto Homero chega a Londres como marinheiro, com o narrador consultando Joyce em Howth Head. Esse foco se potencializa com a afirmação pós-colonial, numa proliferação difícil de resenhar, com o herói definitivamente signo da viagem e do exílio; uma das primeiras instâncias desse eixo é *Journey to Ithaca*, de Anita Desai (1995), narrativa de três odisséias pós-coloniais na qual Ítaca remete à Índia natal da qual a autora se sente exilada, num constante eco à *Ítaca* publicada em 1911 por Konstantinos Kaváfis (2012).

Por fim, entre as fontes dessa apropriação introspectiva que sucede conflitos bélicos parece estar justamente a produção sobre a Segunda Guerra. Nesse sentido, seriam um válido tema de investigação em si as apropriações de Ulisses nas descrições do Holocausto, como nos casos de *Se questo è un uomo* de Primo Levi (1947), no qual a memória do Ulisses dantesco é a última fagulha do humano no horror da Shoah, e o *Salmo* incluído no *Die Niemandrose* (1963), de Paul Celan, no qual Ulisses segue sendo Ninguém, mas um Ninguém que é Deus, o Outro definitivo, também recuperado do episódio dantesco (CELAN, 1998; BOITANI, 1992).

### 3 Conclusões

Ulisses se revelou um adequado objeto de investigação em função de sua difusão cultural, pela qual nenhum leitor pode se aproximar dele “como um grego”, alforriado da bagagem cultural de séculos de interpretações que ensinam e restringem; sustenta-se a hipótese de evolução cultural pelo exemplo da evolução de figurações nem sempre atentas ao referencial épico, às quais estamos acostumados a ponto de considerá-las permanentes. A título de exemplo, baste pensar como o herói homérico, cujo traço determinante para seu público era ser um *polítropo* (“multifacetado”) voltado ao reestabelecimento da ordem anterior, é alterado: mesmo mantendo os atributos do exílio e da diferença, na fusão de elementos medievais com ansiedades românticas e pós-modernas, Ulisses costuma hoje mais ansiar pelo sensorial e pelo resgate de sua componente humana. Desde a temática renascentista da “nova terra”, seu movimento fundamental costuma ser invertido, alterando-se

do centrípeto homérico ao centrífugo dantesco: antes, o retorno ao lar e o desejo pelo familiar; hoje, a viagem e a vontade pelo desconhecido. Contudo, é interessante perceber como a literatura contemporânea, assim como adaptações em outras artes, estão retornando ao parâmetro homérico da adaptabilidade e do desejo pelo retorno, possivelmente em virtude da diminuição do efeito dos retratos do Renascimento, do Iluminismo e do Romantismo no imaginário coletivo.

Assim, dentro dos limites de extensão adotados, resultando necessariamente em uma análise rápida e parcial, esta investigação traçou a evolução do mito de Ulisses em âmbito histórico-literário segundo uma compreensão pela qual o “clássico” é um variável referencial hermenêutico de compreensão do “antigo”. O reconhecimento do caráter histórico e, portanto, dinâmico do “clássico” forçou a alteração de algumas práticas historiográficas sobre a tradição antiga, como a presença constante e inquestionável do referencial homérico. A investigação mostrou-se válida por resultar em uma história condensada do mito de Ulisses, permitindo uma rápida apreensão das obras, problemas e elementos necessários à discussão do tema, bem como fornecendo linhas-guia tanto para desenvolvimentos futuros quanto para eventuais versões concorrentes. Ao mesmo tempo, a recepção desses resultados poderá ser avaliada em função, como apontado em abertura, da aceitação da subjacente proposta hermenêutica para o “clássico”.

## Referências

ACOSTA-HUGHES, B.; STEPHENS, S. A. *Callimachus in Context: From Plato to the Augustan Poets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511919992>.

ALIGHIERI, D. *Commedia*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Arnoldo Mondadori, 2007.

ALVAREZ, P. *Translating Homer*. Ann Arbor: University of Michigan, 2012.

AMEYE, G. Impius Aeneas. *Listy filologické (Folia filológica)*, Praga, v. 106, n. 1, p. 38-42, 1983.

- ARIOSTO, L. *Orlando furioso*. Torino: Einaudi, 1992.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHITIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999 [1965].
- BARRENTO, J. *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apaginastantas, 1986.
- BEEKES, R. S. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden: Brill, 2010.
- BENJAMIN, W. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 137-64. (Obras escolhidas, 1).
- BOITANI, P. *L'ombra di Ulisse*. Bologna: il Mulino, 2003 [1992].
- BOITANI, P. *Sulle orme di Ulisse*. Bologna: il Mulino, 2008 [1998].
- BRANDÃO, J. L. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BROWN, N. O. *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth*. Great Barrington: Steiner Books, 1990.
- BURGESS, J. *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- BURKERT, W.; PINDER, M. *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- CALLIMACHUS. *Aitia*. Translated by Annette Harder. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CELAN, P. *Poesie*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998.
- CERRI, G. Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse. In: CAVALLINI, E. *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*. Bologna: E. Cavallini, 2007. p. 15-31.

CESAREO, P. L'evoluzione storica del carattere di Ulisse. *Rivista di Storia Antica*, Roma, n. 3, p. 75-102, 1898.

CHIAPPINELLI, F. *Impius Aeneas*. Roma: Bonanno Editore, 2007.

CITATI, P. *La mente colorata*. Ulisse e l'Odissea. Milano: Mondadori, 2014 [2002].

COLERIDGE, S. *Selected Poetry*. London: Penguin UK, 2003.

COLOMBO, C. *I diari di bordo*. A cura di Maria Luisa Fagioli. Milano: Studio Tesi, 1992.

CONTI, G. Identità storica e confronto culturale: dieci punti sulla tradizione umanistica europea. *Lexis*, Venezia, n. 18, p. 15-24, 2000.

COSTA, V. *Alterità*. Bologna: il Mulino, 2011.

CURTIUS, E. R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

DESAI, A. *Journey to Ithaca*. New York: Random House, 2011 [1995].

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002].

DU BELLAY, J. *Les Regrets*. Paris: Flammarion, 2013.

EDMONDS, J. M. *Lyra Graeca*. London: William Heinemann, 1922.

ELIOT, T. S. *Selected Essays, 1917-1932*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1950.

EURIPIDE. *Il ciclope*. A cura di Guido Paduano. Milano: Rizzoli, 2005.

EURÍPIDES. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FANTUZZI, M.; TSAGALIS, C. *The Greek Epic Cycle and its ancient reception: a companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511998409>.

FÉNELON, F. *Les aventures de Télémaque*. Paris: Gallimard, 1995.

FILOSTRATO. *Eroico*. Venezia: Marsilio, 1997.

FINLEY, M. I. *The World of Odysseus*. New York: New York Review Books, 1954.

FRAISSE, G. Le chant des sirènes. In: LA RAISON de l'autre. Paris: L'Harmattan, 1996. [s.p.].

GADAMER, H.-G. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. São Paulo: Vozes, 1997 [1960].

GARNIER, R. *La Troade*. Édition par Jean-Dominique Beaudin. Paris: Champion, 1999.

GERBER, D. E. *Greek Iambic Poetry: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. (Loeb Classical Library, 259).

GINZBURG, C. *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli, 2000.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

JAUSS, H.-R. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1989 [1959].

JAUSS, H.-R. *História da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 [1974].

JAUSS, H.-R. La parzialità metodica dell'estetica della ricezione (L'*Ifigenia* di Racine e quella di Goethe). In: \_\_\_\_\_. *Estetica e interpretazione letteraria*. Traduzione di Carlo Gentili. Genova: Marietti, 1990 [1982]. [s.p.].

JOSEPH, G. *Tennyson and the Text: The Weaver's Shuttle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012 [1922].

KAVAFIS, K. *Poemas*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KAZANTZAKIS, N. *The Odyssey. A Modern Sequel*. Translation by Kimon Friar. New York: Simon & Schuster, 1958 [1938].

KENNEDY, W. J. *Anthistenes' Ajax and Odysseus*. 2011. 84 f. Thesis (Bachelor of Arts, Honours in Ancient Greek and Ancient History) – The University of Sidney, Sidney, 2011.

LEVI, P. *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi, 2008 [1947].

LÉVI-STRAUSS, C. Os três humanismos. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia estrutural II*. Tradução de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993 [1956].

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristi tropici*. Milano: il Saggiatore, 2008 [1955].

LICOFRONE. *Alessandra*. A cura di Valeria Gigante Lanzara. Milano: Rizzoli, 2000.

LITZ, A. W. *The Art of James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1961.

LIVY. *The History of Rome*. Cambridge: Harvard University Press, 1919.

MALKIN, I. *The Returns of Odysseus: Colonization and Ethnicity*. Berkeley: University of California Press, 1998.

MANÇANO, R. *Livros à venda: presença de romances em anúncios de jornais*. 2010. 319f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2010.

MARTINS, J. P. História e romance: a ideia de história em *As aventuras de Telêmaco* e as relações entre o texto histórico e a prosa ficcional na passagem dos séculos XVII-XVIII. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1., 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

MONTIGLIO, S. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.2802465>.

NAGY, G. *Homer the Classic*. Cambridge: Center for Hellenic Studies, 2009.

NAGY, G. *Homer the Preclassic*. Oakland: University of California Press, 2012.

- NICOSIA, S. (Org.). *Ulisse nel tempo*. Venezia: Marsilio Editori, 2003.
- PASQUALI, G. *Storia della tradizione e critica del testo*. Milano: A. Mondadori, 1974 [1934].
- PERKINS, D. *História da literatura e narração*. Tradução de Maria Ângela Aguiar. Porto Alegre: PUCRS, 1999.
- PIKE, D. *Lukács and Brecht*. Chapel Hill: UNC Press, 1985.
- PINDARO. *Tutte le opere e frammenti*. A cura di Enzo Mandruzzato. Milano: Bompiani, 2010.
- PLATO. *Republic*. Translated by Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 2012 [1937]. (Loeb Classical Library, 237/276).
- PLUTARCH. *Moralia*. Translated by Harold Cherniss and William C. Helmbold. London: William Heinmann, 1957.
- POPE, A. *The Odyssey of Homer*. London: Bye and Law, 1806 [1725].
- PROSPERI, V. *Omero sconfitto: ricerche sul mito di Troia dall' Antichità al Rinascimento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.
- RABY, F. J. E.; WILKINSON, L. P. Latin Literature. In: ENCYCLOPAEDIA Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/Latin-literature>>. Acesso em: 7 jul. 2017.
- RACINE, J. *Iphigénie*. Paris: Gallimard, 1999.
- ROSEN, R. M. Hipponax and the Homeric Odysseus. *Eikasmos*, Bologna, v. 1, n. 1, p. 11-25, 1990.
- ROSSI, V. *Introduzione all'Eroico*. In: FILOSTRATO. *Eroico*. Venezia: Marsilio, 1997.
- SAINTE-MAURE, B. de. *Le Roman de Troie*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- SCHEIN, S. L. Odysseus and Polyphemus in the Odyssey. *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, Durham (NC), v. 11, n. 2, p. 73-83, 2011.
- SETTIS, S. *Futuro del "classico"*. Torino: Giulio Einaudi, 2004.
- SHAKESPEARE, W. *Troilus and Cressida*. Edited by Kenneth Palmer. London: Methuen, 1982. DOI: <https://doi.org/10.1093/actrade/9780198129035.book.1>.

- SÓFOCLES. *Ájax*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução de José Ribeiro Ferreira. 4. ed. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 2007.
- SPOFFORD, E. W. Theocritus and Polyphemus. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 90, n. 1, p. 22-35, 1969. DOI: <https://doi.org/10.2307/293301>.
- STANFORD, W. B. *The Quest for Ulysses*. New York: Phaidon/Praeger, 1974.
- STANFORD, W. B. *The Ulysses Theme*. 2. ed. Detroit: University of Michigan Press, 1968 [1954].
- TASSO, T. *Gerusalemme liberata*. Milano: Rizzoli, 2009.
- THEOGNIS. *Elegy and Iambus*. Translated by J. M. Edmonds. Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1931.
- TRESOLDI, T. *O Ulisses dos muitos retornos: uma história do clássico*. 2016. 363 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2016.
- TYNJANOV, Jurij. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968.
- VEGA, M. F.; LÓPEZ, V. C. *La Iliada Latina*. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la Destrucción de Troya de Dares Frígio. Madrid: Editorial Gredos, 2001.
- VIRGILIO. *Eneide*. A cura di Riccardo Scarcia. Milano: Rizzoli, 2002.
- WALCOTT, D. *Omeros*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2014 [1990].
- WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WEST, M. L. *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- WEST, M. L. *The Epic Cycle*. Oxford: Oxford University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199662258.001.0001>.
- ZANETTO, G. *Inni omerici*. Milano: Rizzoli, 1996.



## **A ambiguidade no discurso de Cléon sobre Mitilene: entre historiografia e comédia antiga<sup>1</sup>**

### ***Ambiguity in Cleon's Discourse on Mytilene: Between Historiography and the Attic Comedy***

Felipe Campos de Azevedo

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

felipe.campos.azevedo@gmail.com

**Resumo:** Este breve estudo pretende comparar a imagem de Cléon traçada por Tucídides no início de seu discurso sobre a batalha de Mitilene (3. 37-39) com alguns testemunhos cômicos selecionados que tratam sobre o mesmo personagem, dentre as obras de Aristófanes e também de outros poetas da comédia antiga, como Êupolis, Hermipo e Platão cômico. Nesse discurso de Cléon reconstruído por Tucídides darei ênfase ao uso de determinado vocabulário que se aplica mais diretamente ao âmbito retórico, mas que encontra paralelos marcantes com o vocabulário usado em geral na comédia ática, e sobretudo no discurso parabático, de tom mais autoral. Por fim a minha intenção será contrastar não apenas a descrição geral de Cléon como um demagogo em ambos os gêneros, historiografia e comédia, mas lidar com conceitos ambíguos que aparecem no discurso do político, que critica os seus opositores como pretensos intelectuais através do uso de uma série de adjetivos (σοφός, δεξιός, λεπτός, συνετός). Esses conceitos são encontrados em profusão também no registro cômico, e com a mesma polissemia peculiar a esses termos, de modo que uma comparação de seus usos entre os gêneros pode ser bem delineada tomando a figura e o discurso de Cléon em Tucídides como fio condutor.

**Palavras-Chave:** Cléon; historiografia; comédia ática.

---

<sup>1</sup>Agradeço à FAPESP por financiar o meu mestrado em Letras Clássicas na USP

**Abstract:** This brief study intends to compare the image of Cleon drawn by Thucydides at the beginning of his discourse on the battle of Mytilene (3. 37-39) with some selected comic testimonies that deal with the same character by Aristophanes and other Old Comedy poets, such as Eupolis, Hermippus and Plato Comicus. I will analyze this thucydidean version of the discourse of Cleon, emphasizing the use of certain concepts that are more directly applied to rhetorical vocabulary but that find striking parallels with the vocabulary commonly used in Attic comedy, and especially in parabolic discourse, with a more authorial tone. I intend, above all, to establish a contrast between the general description of Cleon as a demagogue both in historiography and in comedy and the ambiguous concepts that appear in his discourse, in which he criticizes his opponents as so-called intellectuals through the use of a series of adjectives such as σοφός, δεξιός, λεπτός, συνετός. These concepts are found in profusion also in comedy, and with the same peculiar polysemy. Therefore, a comparison of their uses in the two different genres in which they appear in abundance can be well delineated if one takes the figure and the discourse of Cleon in Thucydides as the guiding thread of a research, as I intend to do in this paper.

**Keywords:** Cleon; historiography; Attic Comedy.

Recebido em: 2 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 17 de julho de 2017.

## 1 Introdução

É sobretudo em *Cavaleiros*, de 424 a.C., que temos a imagem de Cléon caracterizada por Aristófanes como um tipo demagógico e populista, por meio de seu personagem Paflagônio, que levava a cidade à ruína com sua política externa belicista. Essa crítica velada ao político é reflexo da polêmica gerada dois anos antes na peça de sua autoria *Babilônios*, de 427 a. C., pela qual o poeta teria sofrido uma acusação judicial por ter exposto o alvo de crítica ao ridículo diante de um público

estrangeiro em pleno contexto da guerra do Peloponeso, e estaria dessa forma fornecendo munição aos seus rivais espartanos de Cléon (*Acarnenses*, v. 502-505).<sup>2</sup> A contenda com o político, que aparece logo no início da carreira do poeta, continua presente durante grande parte da produção posterior do comediógrafo, e podemos ainda ver a presença de Cléon em *Vespas*, de 422 a.C, servindo como radical ao nome dos protagonistas Bdelicléon (o que odeia Cléon) e Filocléon (o que ama Cléon), com ampla citação durante todo o enredo.<sup>3</sup> Já na parábase de *Nuvens* (v. 549 ss.), de 423 a.C.,<sup>4</sup> o coro diz que só atacou o político quando este estava em evidência, ao contrário de seus rivais, que o faziam quando ele já tinha caído em descrédito – mas mesmo após sua morte, na batalha de Anfípolis (Tucídides 5.6-11), Cléon continua sendo alvo de escárnio em *Paz* (v. 47), de 421 a.C., assim como em *Rãs* (v. 559, 577), em 405 a.C. Apesar de todo esse rico material, ao invés de proceder a uma verificação mais profunda da figura de Cléon em Aristófanes, pretendo examinar outras fontes cômicas importantes sobre o político ateniense que são menos conhecidas mas que contribuem igualmente para uma comparação posterior com o registro historiográfico de Tucídides. A partir de alguns fragmentos de poetas cômicos como Êupolis, Hermipo e Platão cômico, aliados a passagens selecionadas da obra de Aristófanes, pretendo cotejar as semelhanças e diferenças de caracterização de Cléon de um gênero para outro, e sobretudo alguns termos empregados pelo político no seu discurso sobre Mitilene reconstruído por Tucídides, e examinar como esses mesmos conceitos são utilizados no gênero cômico.

## 2 Testemunhos cômicos

Começo por um fragmento de Êupolis identificado como pertencente à peça *A raça de ouro*, datada usualmente de 429 a.C. a 422 a. C.,<sup>5</sup> e provavelmente pertencente à parte da parábase:<sup>6</sup>

Ó cidade mais bela dentre todas as que Cléon supervisionou,

<sup>2</sup> Sobre a presença em *Acarnenses* cf. v. 6, 300, 377, 502, 659.

<sup>3</sup> Cf. *Vespas* v. 62, 133, 137, 163, 197, 242, 342, 372, 409, 596, 759, 1220, 1224, 1237, 1285, 1466.

<sup>4</sup> Embora a versão que possuímos é sem dúvida uma versão posterior da apresentada em 423 a. C., revisada em algumas partes.

<sup>5</sup> Cf. Storey (2003, p. 266).

<sup>6</sup> Cf. Olson (2007, p. 212).

como era bem-aventurada antes e será ainda mais agora.

[...]

Pois, primeiro, é preciso começar com igualdade de discurso para todos.

[...]

Então como alguém não se alegraria de se unir a esta cidade, já que nela é possível a alguém tão frágil e feio na aparência [...]<sup>7</sup>

ὃ καλλίστη πόλι πασῶν, ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,  
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσθα νῦν δε μᾶλλον ἔση

[...]

ἔδει πρῶτον μὲν ὑπάρχειν πάντων ἰσηγορίαν

[...]

πῶς οὖν οὐκ ἄν τις ὀμιλῶν χαίροι τοιαῖδε πόλει,

ἴν' ἔξεστιν πάνυ λεπτῷ κακῷ τε τὴν ἰδέαν. (ÊUPOLIS, Fr. 316 KA).

A primeira impressão que se tem pelo título da peça é a lembrança de Hesíodo (*Trab.* 109 ss.), com a definição dessa geração de ouro como a primeira e mais antiga dos homens, uma espécie de paraíso perdido. No entanto, essa temática, da utopia de um tempo antigo ou futuro, não é estranha ao gênero da comédia antiga, figurando sem tanto relevo nas comédias que restaram intactas de Aristófanes, tendo papel marcante somente em *Aves*, mas incorporada como um tema recorrente do gênero cômico da segunda metade do século V a.C.<sup>8</sup> em alguns rivais mais velhos do dramaturgo (Cratino, Crates e Ferécrates)<sup>9</sup>. Inesperadamente, nesse fragmento de Êupolis, a temática da utopia de um tempo perdido ou vindouro é na verdade localizada no próprio presente, na Atenas dos anos vinte do século V a.C. Como esses versos mostram, a cidade democrática e imperial da época figura como bem-aventurada (εὐδαίμων), tanto no passado (πρότερόν) como no presente (νῦν) e, talvez ironicamente, como possível de sê-lo ainda mais nos anos que viriam (μᾶλλον ἔση). Até os primeiros dois versos, quando há uma lacuna, Atenas aparentemente é louvada pelo seu domínio político sobre as

<sup>7</sup> Todas as traduções, quando não indicado em nota, são de minha autoria.

<sup>8</sup> Cf. Storey (2011, p. xxi-xxii).

<sup>9</sup> Cf. Cratino fr. 171, 172, 176 K-A; Crates ffr. 16, 17 K-A; Ferécrates fr. 113 K-A.

demais cidades, mas a sequência desses versos mostra o tom irônico dessa louvação, já que nesta cidade é possível aos frágeis/fracos (λεπτῶ) e feios/perversos (κακῶ τε τὴν ἰδέαν) alguma coisa que não se esperaria de uma cidade tão perfeita, e que seria, provavelmente, o fato de figurar entre os principais líderes alguém como Cléon.<sup>10</sup>

A figura desse político, inserida em uma comédia, não deixa dúvidas do tipo de governante a que Êupolis se refere, lembrando a forma como ele é materializado em Aristófanes, ou ainda, em mais um sugestivo fragmento (fr. 331 K-A) do próprio Êupolis sobre o mesmo político:

Pois foste o primeiro para nós, ó Cleon,  
a dizer para nos alegrarmos, enquanto causavas muitas dores  
à cidade.

πρῶτος γὰρ ἡμᾶς, ὦ Κλέων,  
χαίρειν προσεῖπας πολλὰ λυπῶν τὴν πόλιν.<sup>11</sup> (ÊUPOLIS, Fr.  
331 K-A)

Além de Aristófanes e Êupolis, poetas mais famosos que integram o trio canônico da comédia antiga ao lado de Cratino, Cléon também é alvo de comediógrafos como Hermipo e Platão cômico. Esse último, Platão cômico (fr. 115 K-A), inclusive, diz ter sido o primeiro a confrontá-lo nos palcos:

Pois eu fui o primeiro a iniciar uma guerra contra Cléon.

ὅς πρῶτα μὲν Κλέωνι πόλεμον ἠράμην. (PLATÃO CÔMICO,  
Fr. 115 K-A).

<sup>10</sup> A polissemia dos termos λεπτῶ e κακῶ será explorada adiante no contexto do discurso de Cléon em Tucídides, e até por isso é proposta mais de uma possibilidade de tradução para cada termo. O adjetivo λεπτός costuma se referir no discurso cômico a algo “sutil”, “sofisticado” de forma abstrata ou algo mais concreto como “frágil”, “fino” e “delicado”. Já em relação a κακός poder-se-ia tomá-lo tanto no sentido físico de “feio”, quanto pelo atributo moral de “perverso”, “maldoso”, mas aqui a complementação do acusativo de relação τὴν ἰδέαν (“quanto a aparência”) pode reforçar o aspecto físico em detrimento do moral. Justamente por nos apoiarmos em técnicas como a da polissemia e outros jogos de palavra, será importante, para considerar a comédia, tratarmos com todas as acepções possíveis, podemos, entretanto, vislumbrar pelo contexto o que é mais adequado caso a caso. Para o uso da polissemia na comédia cf. Wright (2012, p. 25).

<sup>11</sup> Esse fragmento lembra em muito um slogan do atual presidente interino da nação, que diz: “Não pense em crise, trabalhe”.

Já Hermipo (fr. 47 K-A) parece se referir à sucessão de gerações simbolizada na passagem do comando de Péricles para Cléon:

Rei dos Sátiros, por que motivo não queres  
brandir uma espada, mas discursos  
terríveis sobre a guerra ofereces,  
embora o espírito de Teles esteja contigo?  
E se uma pequena adaga é afiada em uma pedra,  
ranges os dentes,  
devorado pelo resplandecente Cléon.

Βασιλεῦ Σατύρων, τί ποτ' οὐκ ἐθέλεις  
δόρυ βαστάζειν, ἀλλὰ λόγους μὲν  
περὶ τοῦ πολέμου δεινούς παρέχει,  
ψυχὴν δὲ Τέλητος ὑπέστης;  
κάγχειριδίου δ' ἀκόνῃ σκληρῶ  
παραθηγομένης βρύχεις κοπίδος,  
δηχθεῖς αἰθῶνι Κλέωνι. (HERMIPO, Fr. 47 K-A).

Embora Péricles não esteja nomeado, a exegese da passagem costuma identificar o general com Dioniso, mencionado no primeiro verso como “Rei dos Sátiros” (Βασιλεῦ Σατύρων), com base na relação com a peça *Dionisoalexandros*, de Cratino, na qual o deus representaria ao mesmo tempo Páris e Péricles, em uma paródia mítico-burlesca da guerra de Troia contrastada ao cenário político da democracia ateniense.<sup>12</sup> A identificação de Péricles é mais clara na sequência, pela mencionada pusilanimidade deste ao não querer “brandir uma espada” (οὐκ ἐθέλεις δόρυ βαστάζειν). Trata-se de uma apreciação relacionada à posição tomada pelo general no início da guerra, interpretada como hesitação covarde pela população após a invasão dos espartanos, segundo o testemunho de Tucídides (2.21.2-3), por orientar que os cidadãos não revidassem os ataques sofridos, mas adotassem uma postura cautelosa recomendada por Péricles, e aprovada por Tucídides. Em oposição ao primeiro, que se recusa a pegar em armas e se caracteriza por seus “discursos” (λόγους), Cléon é descrito como um cão que “devora” (δηχθεῖς) suas presas. Essa

<sup>12</sup> Cf. Olson (2007, p. 209).

caracterização de Cléon como um ser agressivo em oposição à moderação de Péricles será central também para Tucídides, que descreve o primeiro como o “o mais violento dos cidadãos” (βιαιότατος τῶν πολιτῶν, 3.36.6) enquanto o segundo é qualificado como “o mais capaz em falar e agir” (λέγειν τε καὶ πράσσειν δυνατώτατος, 1.139.4).

### 3 O discurso de Cléon sobre Mitilene em Tucídides e os ecos cômicos

Além de figurar em Aristófanes e em outros poetas cômicos, Cléon aparece como personagem importante em Tucídides, sendo o líder de uma política imperialista, sobretudo depois do sucesso obtido sob seu comando em Pilos, em 425 a.C. Ao compararmos o papel de relevo que é atribuído a Cléon tanto na comédia antiga quanto na obra de Tucídides, é possível traçar alguns paralelos esclarecedores sobre esse político, particularmente no que se refere a sua atuação durante esse período, do qual datam cinco das onze comédias que nos restaram intactas de Aristófanes (*Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas* e *Paz*).<sup>13</sup> Tomarei como *corpus* apenas o começo do discurso de Cléon reconstruído por Tucídides no livro 3 da *História da Guerra do Peloponeso*, em que o político sustenta veementemente o massacre da população masculina de Mitilene (3.37-40), que acabara de ser tomada pelos atenienses, em 427 a.C. Nesse discurso Cléon começa com uma crítica aberta ao regime democrático, ao dizer que sempre o julgou incompatível com um império, como era o ateniense, e confirma esse seu pensamento naquele momento em que ocorre a mudança de opinião dos atenienses sobre a pena infligida aos mitilênios, dando perdão àqueles que antes haviam condenado à morte (3.37.1 - 2).

Já muitas vezes e por outras ocasiões eu pessoalmente reconheci que a democracia é incapaz de governar outros, sobretudo num caso, como este é, de uma mudança de atitude da vossa parte em relação a uma situação como a de Mitilene. Pelo facto de no dia-

<sup>13</sup> Respectivamente de 425 a.C. até 421 a.C. Deve-se fazer uma ressalva a *Nuvens*, cuja produção original data de 423 a.C., mas o texto que possuímos é uma reescrita posterior. Cf. Dover (1968).

a-dia tudo se passar sem receios nem suspeitas no que respeita as vossas relações em comum, o mesmo sentis em relação aos vossos aliados, e, deixando-vos convencer pelas suas palavras sois por eles enganados e se cedeis à compaixão, não é sem perigo que assim pensais, no que vos diz respeito, nem tão pouco granjeais a gratidão dos mesmos. Não conseguis ver que é tirania o poder que sobre eles exerceis e que, sempre intrigando contra vós, são eles comandados por vós contra a sua vontade, e não é por serem beneficiados por vós com prejuízo vosso que vos obedecem, mas mais pelo poder que exerceis do que pela sua vontade.<sup>14</sup>

Πολλάκις μὲν ἤδη ἔγωγε καὶ ἄλλοτε ἔγνων δημοκρατίαν ὅτι ἀδύνατόν ἐστιν ἐτέρων ἄρχειν, μάλιστα δ' ἐν τῇ νῦν ὑμετέρα περὶ Μυτιληναίων μεταμελεία. διὰ γὰρ τὸ καθ' ἡμέραν ἀδεῆς καὶ ἀνεπιβούλευτον πρὸς ἀλλήλους καὶ ἐς τοὺς ζυμμάχους τὸ αὐτὸ ἔχετε, καὶ ὅτι ἂν ἡ λόγῳ πεισθέντες ὑπ' αὐτῶν ἀμάρτητε ἢ οἴκτῳ ἐνδῶτε, οὐκ ἐπικινδύνως ἡγεῖσθε ἐς ὑμᾶς καὶ οὐκ ἐς τὴν τῶν ζυμμάχων χάριν μαλακίεσθαι, οὐ σκοποῦντες ὅτι τυραννίδα ἔχετε τὴν ἀρχὴν καὶ πρὸς ἐπιβουλεύοντας αὐτοὺς καὶ ἄκοντας ἀρχομένους, οἱ οὐκ ἐξ ὧν ἂν χαρίζησθε βλαπτόμενοι αὐτοὶ ἀκροῶνται ὑμῶν, ἀλλ' ἐξ ὧν ἂν ἰσχύι μᾶλλον ἢ τῇ ἐκείνων εὐνοίᾳ περιγένησθε. (TUCÍDIDES, 3.37.1-2).

Na visão do político a fraqueza do povo o expõe a perigos, e para sanar as dificuldades impostas pelas escolhas equivocadas da população, ele chega a comparar o império (ἀρχήν), liderado por Atenas sobre outras cidades, a uma tirania (τυραννίδα) – já que na visão deste é pelo medo do poderio de Atenas que suas colônias, como Mitilene, a obedecem e não por uma disposição própria e cooperativa. A comparação do império ateniense com uma tirania não é nova, e no livro II Tucídides já colocara

<sup>14</sup> Tradução de Rosado Fernandes e Granwehr (2010, p. 281). Todas as demais traduções de excertos de Tucídides utilizados neste trabalho seguem a mesma tradução indicada aqui.

na boca de Péricles essa mesma comparação em um de seus discursos (2.63-2). Não apenas Tucídides já havia notado essa semelhança, como Cratino (fr. 258 K-A) já havia ido inclusive mais longe, comparando o próprio Péricles, individualmente, a um tirano,<sup>15</sup> assimilado dessa vez não a Dioniso, mas à figura de Zeus:

A revolta e o velho Cronos  
uniram-se um ao outro  
e geraram o maior dos tiranos,  
o qual de junta-cabeças  
é chamado pelos deuses.

Στάσις δὲ καὶ πρεσβυγενῆς  
Κρόνος ἀλλήλοισι μιγέντε  
μέγιστον τίκτετον τύραννον,  
ὄν δὴ κεφαληγερέταν  
θεοὶ καλέουσιν. (CRATINO, Fr. 58 K-A).

Em Cratino ele é relacionado ao rebento de Cronos, que teria engendrado o “maior dos tiranos” (μέγιστον τίκτετον τύραννον), nesse caso não Zeus, mas o próprio Péricles, identificado por sua cabeça avantajada, ao ser chamado de junta-cabeças (κεφαληγερέταν), tendo como molde um epíteto famoso do deus olímpico, o junta-nuvens (νεφεληγερέτης). A comparação de Péricles com Zeus pode ser encontrada no mesmo sentido em uma passagem de *Acarnenses* (v.530-34), quando o político é chamado de “olímpico” e acusado de impor sobre os gregos leis (νόμους) que eram lançadas como raios (ἐβρόντα), devido a seu comando austero e autoritário:

Irritado, Péricles, o Olímpico, lançou o raio, fez ouvir o trovão,  
pôs a Grécia em polvorosa e estabeleceu leis rígidas à maneira  
de cantilenas.

<sup>15</sup> Cléon não é explicitamente comparado a um tirano, como Péricles, mas foi também igualado comicadamente a um deus: se Péricles foi comparado a Zeus na comédia antiga, o próprio Cléon é em uma passagem anônima (Adesp. 461 K-A) comparado a Prometeu (Κλέων Προμηθεύς ἐστι μετὰ τὰ πράγματα).

Ἐντεῦθεν ὀργῆ Περικλέης οὐλύμπιος  
 ἦστραπτ', ἐβρόντα, ξυνεκύκα τὴν Ἑλλάδα,  
 ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια γεγραμμένους. (ARISTÓFANES,  
*Acarnenses*, v. 530-34).<sup>16</sup>

Já em Tucídides é usualmente a cidade democrática e imperial de Atenas que serve como uma metáfora da tirania, e não um indivíduo em particular. No entanto, o problema dessa posição tirânica de Atenas é que os beneficiários desse poder não são os cidadãos que compõem a cidade, mas justamente os demagogos que, como Cléon, expõem a população a uma guerra em proveito de suas ambições pessoais. Isso fica muito bem caracterizado em diversas comédias de Aristófanes, das quais *Cavaleiros* é o melhor exemplo, com o embate entre dois demagogos paradigmáticos, como o Salsicheiro e o Paflagônio. Isso pode ser sentido ainda em diversas outras obras cômicas, tanto de Aristófanes quanto de seus rivais, e em um ensaio recente em que Henderson (2003, p. 159) examina a questão da tirania, uma passagem é útil para contrastar com a imagem usada no discurso de Cléon:

One constant and central theme of the comic take on tyranny is this: the Athenian demos held and reserved to hold arguably tyrannical power at home and abroad, but the beneficiary of that power was not the demos but dishonest demagogues; and it was the demagogues, not the demos, who deserved blame for misuse of that power. In short, the comic poets involved themselves in the political battle between populist leaders and their elite opponents that was being waged before the sovereign demos. It was a battle about leadership, at the ambivalent ideology of tyranny was one of the weapons. (HENDERSON, 2003, p. 159).

Prosseguindo na exegese do debate sobre Mitilene, o discurso inflamado de Cléon vai além de descrever o império ateniense como uma tirania, e afirma que nesse cenário instável são preferíveis cidadãos sem

<sup>16</sup> Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (1988, p. 58).

inteligência (ἀμαθία), mas dotados de bom senso (μετὰ σωφροσύνης), do que os astuciosos (δεξιότης) e atrevidos (μετὰ ἀκολασίας) (3.37.3 - 4):

O pior de tudo é que, se nada do que decidirmos, nos nossos planos, tiver bases duráveis, por não reconhecermos que um Estado que dispõe de leis inferiores e invioláveis é mais forte do que um que as tenha melhores mas sem autoridade; que a ignorância na companhia de algum bom senso é de maior utilidade que a competência acompanhada de pouco discernimento, e que homens com menos inteligência em relação aos mais capazes são, na maior parte das vezes, melhores cidadãos.

Πάντων δὲ δεινότατον εἰ βέβαιον ἡμῖν μηδὲν καθεστήξει ὧν ἂν δόξη πέρι, μηδὲ γνωσόμεθα ὅτι χεῖροσι νόμοις ἀκινήτοις χρωμένη πόλις κρείσσων ἐστὶν ἢ καλῶς ἔχουσιν ἀκύροις, ἀμαθία τε μετὰ σωφροσύνης ὠφελιμώτερον ἢ δεξιότης μετὰ ἀκολασίας, οἳ τε φαυλότεροι τῶν ἀνθρώπων πρὸς τοὺς ξυνετωτέρους ὡς ἐπὶ τὸ πλεον ἄμεινον οἰκοῦσι τὰς πόλεις. (TUCÍDIDES, 3.37.3-4).

A acusação de Cléon contra aqueles pretensamente mais sábios vai no mesmo sentido da sátira de Hermipo (fr. 47 K-A), tendo Péricles em vista quando condena aqueles que são capazes de convencer a população por meio de um discurso bem ordenado, recordando a forma como Péricles agira no início da guerra, recomendando a cautela antes da ação – enquanto Cléon nesse momento propõe justamente o oposto, que a população não reconsidere suas decisões em relação a Mitilene, e atue de forma ofensiva. Ocasionalmente ou não, a forma como Cléon descreve esses oradores da época, como dotados de astúcia (δεξιότης), é paralela à imagem que Aristófanes constrói da sua poesia, sobretudo nas parábases de *Nuvens* e *Vespas*.<sup>17</sup> Temos um exemplo ilustrativo em *Nuvens* (v. 521),

<sup>17</sup> O termo *δεξιότης* parece ter papel proeminente em Aristófanes, e como comentado por Silk (2000, p. 46), pode ser visto como uma das características principais para definir a sua comédia, sofisticada, ao lado das qualidades de originalidade (*καινός*) e seriedade

em que o poeta diz que considerava seus espectadores “astuciosos” (μᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιούς), e por isso não esperava que tivesse sido derrotado naquele concurso; ou ainda na mesma parábase, quando o poeta, na pele do coro, diz que nunca trairia os “astuciosos” (οὐδ’ ὧς ὑμῶν ποθ’ ἐκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς). Já em *Vespas* (v. 1051-1059), ao alertar os espectadores sobre as qualidades da sua poesia, Aristófanes diz que eles devem escolher os poetas mais inovadores (καινόν) como ele, pois assim “exalarão astúcia” (ὀζήσει δεξιότητος). No entanto o termo também aparece conectado de forma irônica a poetas e filósofos ridicularizados por sua conduta arrogante, como pretensos sábios que pairam acima dos homens comuns.<sup>18</sup> Nesse sentido Wright (2012, p. 25) nota com agudeza a polissemia do termo no contexto ateniense do final do século V a.C. e o modo como essa característica passa de algo laudatório na poesia épica e arcaica a uma característica duvidosa durante a ascensão de oradores falaciosos:

Wisdom or knowledge, in a broad sense, had long been seen as characteristic attributes of poets, whose function, as we have already seen, might be thought to include an explicit didactic or moralizing role. But in the last few decades of the fifth century, *sophos* and *dexios* seem to have subtly altered their meanings, so as to denote, among other things, a new sort of wit or sophistication – the sort of quality, in fact, embodied

---

(σπουδαίος). Platter (2007, p. 105) observa que o termo *δεξιός* aparece nas parábases de *Vespas* e *Nuvens*, em uma quantidade não usual, se comparado com sua ocorrência no restante do *corpus* aristofânico, demonstrando a importância desse conceito nesse momento da carreira do autor, que coincide justamente com o momento da batalha de Mitilene, em meados da década de 20 do século V a.C. Platter (2007, p. 105) traz uma quantificação proporcional do termo nessas passagens, relacionando-o às aspirações do poeta: “in all three passages (the two parabases and the speech of Xanthias), there is a proliferation of words having to do with cleverness, comprehension, sense, and recognition—all attesting to the shared aspirations of *Clouds* and *Wasps*. Such words, of course, abound in Aristophanic comedy, but they appear with a quite unusual frequency here. In the ninety-four lines with which we are concerned, forms of *δεξι-* appear at a rate of 53.19 per thousand lines, as opposed to the rest of the corpus of extant plays, in which they appear at a rate of only 3.50 per thousand”.

<sup>18</sup> Materializada na imagem de Sócrates em *Nuvens* (v. 226) pendurado em uma cesta à maneira de um deus *ex machina*.

by the sophists (whose very name implies an abundance of *sophia*) (WRIGHT, 2012, p. 25, grifos do autor)

Embora o embate entre Cléon e os comediógrafos não seja em nenhum momento da obra comentado por Tucídides, ao analisar os alvos desse discurso, poderíamos talvez colocar entre eles o próprio Aristófanes, assim como outros poetas dessa nova geração, que igualmente o atacaram.<sup>19</sup> Corrobora esse paralelo o fato de que a imagem feita do político na comédia caminha muito mais para o lado da violência e da agressividade do que para a sutileza e a inteligência. Um exemplo disso é a descrição do personagem Paflagônio, que é a caricatura de Cléon em *Cavaleiros* (v. 1017), qualificado como um “cão com dentes afiados” (κύνα καρχαρόδοντα) ou ainda em *Acarnenses* (v. 381), como alguém cuja voz “estrondava como o Cicloboro” (κάκυκλοβόρει κᾶπλυνεν) – paralelo nesse sentido à descrição de Tucídides do mesmo Cléon como “o mais violento dos cidadãos” (βιαιότατος τῶν πολιτῶν), assim como a descrição de Hermipo (fr. 47 K-A), de um cão que “morde” (δηχθεῖς) seus adversários – e novamente a imagem canina do político em *Vespas* (v. 971-72), durante o julgamento do cão Labes.

Na continuação de seu discurso Cléon ainda diz que as cidades são mais bem governadas por “homens simples” (φαιλότεροι) do que pelas “inteligências mais sutis” (ξυνετωτέρους).<sup>20</sup> Esses ξυνετωτέρους,

<sup>19</sup> Já a relação da comédia antiga com Heródoto foi levantada por diversos críticos, entre eles Nesselrath (2013, p. 344), mas nesse caso como uma apropriação por parte de Aristófanes das *Histórias*, ao invés dessa relação que estaria invertida, no caso de Tucídides, com a historiografia se apropriando da comédia, ou pelo menos tratando de temas comuns do mesmo momento. No caso de Heródoto são apenas duas passagens de Aristófanes que fariam referência às *Histórias*, uma delas em *Acarnenses* (524-9) na qual a relação se estabeleceria por atribuir a causa dos atritos com Mégara ao roubo de duas mulheres (cortesãs), como Heródoto faz no famoso início de sua obra, atribuindo a causa dos desentendimentos que resultaram na guerra de Troia aos raptos de mulheres (princesas), desde Io, Europa e Medeia até Helena – a ironia paira portanto na posição social distinta dessas mulheres raptadas, prostitutas ou princesas.

<sup>20</sup> Hornblower (1991, p. 244) comenta que συνετός é usado em Tucídides normalmente em sentido positivo, de “prudência” e “inteligência”, sentido que será resgatado na resposta de Diodoto a Cléon, e que deixa mais uma vez entrever a aversão do

grau comparativo do adjetivo συνετός, são os mesmos descritos antes como δεξιός, mantendo-se como alvo da detração dos oradores (e talvez dos poetas) que se apregoavam este tipo de inteligência “sutil” e “refinada” – o que também muitas vezes aparece caracterizado a partir do adjetivo λεπτόν, aplicado a Cléon no fragmento visto de Êupolis (fr. 316 K-A), e encontrado recorrentemente em Aristófanes para descrever essa casta intelectual.<sup>21</sup> Esse termo também figura na comédia dentro do mesmo campo semântico dos já citados, e neste caso podemos ver Eurípides e Ésquilo n’ *As rãs* (876-878) descritos ao mesmo tempo como “mentes inteligentes de discursos sutis” (λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας), e na mesma peça o próprio Eurípides louva a Ξύνεσις como uma das divindades por ele cultuadas.<sup>22</sup>

Para além dos termos usados para qualificar os seus antagonistas é de se notar também a menção feita às leis (νόμων) e como esses pretensiosos oradores são acusados de não as respeitarem (3. 37. 4).

Os que pretendem demonstrar que são mais sábios do que as leis, e que sempre querem prevalecer nas reuniões públicas em que falam, como se não houvesse outros factos mais importantes em que possam fazer vingar a sua opinião, por motivos dessa ordem, na maior parte das vezes arruinam os Estados.

οἱ μὲν γὰρ τῶν τε νόμων σοφώτεροι βούλονται φαίνεσθαι τῶν τε αἰεὶ λεγομένων ἐς τὸ κοινὸν περιγίγνεσθαι, ὡς ἐν ἄλλοις μείζουσιν οὐκ ἂν δηλώσαντες τὴν γνώμην, καὶ ἐκ τοῦ τοιοῦτου τὰ πολλὰ σφάλλουσι τὰς πόλεις. (TUCÍDIDES, 3.37.4).

Um fato histórico conhecido na relação de Cléon com os poetas cômicos diz respeito diretamente a essas questões legais, tendo sido Aristófanes processado pelo político por tê-lo ridicularizado em sua comédia

---

historiógrafo ao político ateniense, que nega e condena características que na maioria das vezes deveriam ser louvadas.

<sup>21</sup> Sobretudo em *Nuvens*, para caracterizar a linguagem socrática, e em *Rãs*, para as falas de Eurípides.

<sup>22</sup> Um levantamento maior sobre os usos de συνετός na comédia ática pode ser encontrado em Jedrkiewicz (2013, p. 344).

*Babilônios*. Essa acusação pode ser vista em uma referência em *Acarnenses* (v. 502-505), quando na parábase o poeta toma a voz e fala ao público:

Desta vez Cléon não pode me acusar de falar mal da cidade na presença de estrangeiros. Estamos sós, este é o concurso das Leneias, não há estrangeiros presentes.<sup>23</sup>

Οὐ γάρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι  
ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω.  
Αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγῶν,  
κοῦπω ξένοι πάρεισιν. (ARISTÓFANES, *Acarnenses*,  
v. 502-505).

Esses processos provavelmente se baseavam em uma série de decretos, que podem ser inferidos por um escólio em *Acarnenses* (Σ *Acarn.* 67), o qual diz que durante o período em que Moriquinas foi arconte (440/439) se passou uma lei proibindo a exposição ao ridículo de figuras públicas, que teria durado durante o governo de Glauquinos (439/438) e Teodoros (438/437). Mas, como Aristófanos só começa sua carreira nos anos 20, sendo *Acarnenses* de 425, teríamos que rastrear as motivações da época para esse suposto processo. Dobrov (2010, p. 346) esclarece que houve ainda nesse sentido um decreto de Antímaco (426/7) inferindo, dessas evidências cômicas uma “lei de Cléon” (meados de 420), mas sustenta que o significado dessa proibição (μὴ κοιμοιδεῖν) poderia ser o de ridicularizar pelo nome (ὀνομάστι κοιμοιδεῖν). Essa observação coaduna com a acusação acima, que se baseava na afirmação de que ele havia sido ridicularizado explicitamente na frente de estrangeiros (que indica a exibição de *Babilônios* no concurso das Grandes Dionisiacas, festival internacional, no qual estavam presentes não apenas os atenienses, e não nas Leneias, festival de caráter mais doméstico).

No entanto, o poeta não se furtou em nenhum momento a expor a sua sátira do político nos anos que se seguiram, e os problemas relativos à existência de uma censura ou não aos poetas já foi um assunto de muito debate pelos estudiosos. Um bom resumo recente a respeito das

<sup>23</sup> Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (1988, p. 57).

mais variadas visões sobre a posição de Aristófanes no debate político ateniense é dado por Rosenbloom (2014, p. 304), mostrando o amplo leque de possibilidades levantados pela crítica especializada:

In recent scholarship, the relationship between democracy and Old Comedy has been the subject of debate in which no clear consensus has emerged (see Olson 2008). The best-known fifth-century comedian, Aristophanes, occupies every position on the sociopolitical spectrum. He is a radical democrat and follower of Hyperbolus (Sidwell 2009), one of the “constituent intellectuals of the democracy” (Henderson 1990: 272; cf. Carey 1994), an internal social and political critic who sought to prevent popular self-deception (Ober 1998: 125), a conservative poet working in a genre that manifests a “right-wing bias” and a Cimonian aristocrat disgruntled with the exercise of mass power at Athens (Ste. Croix 1972: 357). (ROSENBLOOM, 2014, p. 304).

#### 4 A democracia, a igualdade de discursos e o vocabulário dramático

Muitas outras relações poderiam ser traçadas entre o discurso de Cléon em Tucídides e a comédia ática antiga, mas, se voltarmos à citação do fragmento de Êupolis no início e refletirmos sobre essas relações entre o ridículo e o regime democrático, encontraremos em um termo específico uma questão importante, qual seja: a igualdade de discursos (ισηγορία). Em Êupolis temos o termo ισηγορία como a primeira característica da Atenas contemporânea, enquanto em Tucídides vemos como Cléon condena não diretamente a igualdade de discurso, mas as consequências dessa prática: a emergência de oradores, ao seu ver, falaciosos. Isso aparece mais claramente delineado na sequência do seu discurso, em mais uma crítica ao *demos* ateniense (Tuc. 3.38. 4):

E sois vós os culpados por esses certames mal concebidos por estardes habituados a ser espectadores de palavras, e ouvintes de feitos, vendo os futuros feitos, por aquilo que ouvistes dizer habilmente como sendo praticáveis, mas já quanto a factos realizados,

não tomando em conta o que foi feito de maneira inegável, negais acreditar no que foi feito por ser mais fiável pelo que vedes do que pelo que ouvistes, mas por influência dos que o valorizam pela arte da palavra.

αἴτιοι δ' ὑμεῖς κακῶς ἀγωνοθετοῦντες, οἵτινες εἰώθατε θεαταὶ μὲν τῶν λόγων γίνεσθαι, ἀκροαταὶ δὲ τῶν ἔργων, τὰ μὲν μέλλοντα ἔργα ἀπὸ τῶν εὖ εἰπόντων σκοποῦντες ὡς δυνατὰ γίνεσθαι, τὰ δὲ πεπραγμένα ἤδη, οὐ τὸ δρασθὲν πιστότερον ὄψει λαβόντες ἢ τὸ ἀκουσθέν, ἀπὸ τῶν λόγων καλῶς ἐπιτιμησάντων. (TUCÍDIDES, 3.38.4).

A crítica de Cléon incide sobre a engenhosidade desses oradores, já caracterizados anteriormente como δεξιοὶ e συνετοί, e sobre a maneira como eles são capazes de manipular os fatos de forma a convencer os ouvintes de modo mais eficaz do que se estes tivessem visto por eles mesmos – ou seja, desprezando o argumento da αὐτοψία, tão caro aos historiadores como Heródoto e Hecateu. O vocabulário utilizado nessa passagem se relaciona com o léxico teatral em muitos sentidos, como a equivalência de conceitos como “espectadores” (θεαταὶ) e “certames” (ἀγών), aludidos nesse trecho, utilizados tanto no âmbito dramático como no retórico. Dessa forma, os espectadores que presenciam esses discursos, sendo facilmente convencidos por eles, são comparados a escravos (δοῦλοι), por não tomarem parte decisivamente nas ações deliberadas nas assembleias (3. 38.5-7):

Estais destinados a ser enganados por um discurso oportunista e a não querer seguir o que está comprovado, sendo escravos do que não se pode realizar e sentindo desprezo pelo que costuma acontecer. Cada um de vós só pode querer ser orador, e caso assim não seja, bater-se com os que dizem coisas desse gênero, para não parecerdes ficar atrás nas agudezas de opinião, aplaudi-los antes que a palavra saia das suas bocas, sendo rápidos a pressentir o que vai ser dito e lentos em prever o que dali vai resultar, pois procurais, por assim dizer, qualquer coisa de diferente da realidade em que vivemos,

dando pouca importância ao que na verdade existe. Em poucas palavras: sendo vencidos pelos prazeres do ouvido, sois mais parecidos com os espectadores sentados em certames de sofistas do que com homens que tentam solucionar os problemas da cidade.

καὶ μετὰ καινότητος μὲν λόγου ἀπατᾶσθαι ἄριστοι, μετὰ δεδοκιμασμένου δὲ μὴ ξυνέπεσθαι ἐθέλειν, δοῦλοι ὄντες τῶν αἰεὶ ἀτόπων, ὑπερόπται δὲ τῶν εἰωθότων, καὶ μάλιστα μὲν αὐτὸς εἰπεῖν ἕκαστος βουλόμενος δύνασθαι, εἰ δὲ μή, ἀνταγωνιζόμενοι τοῖς τοιαῦτα λέγουσι μὴ ὕστεροι ἀκολουθεῖν δοκεῖν τῇ γνώμῃ, ὅξέως δὲ τι λέγοντος προεπαινέσαι, καὶ προαισθέσθαι τε πρόθυμοι εἶναι τὰ λεγόμενα καὶ προνοῆσαι βραδεῖς τὰ ἐξ αὐτῶν ἀποβησόμενα, ζητοῦντές τε ἄλλο τι ὡς εἰπεῖν ἢ ἐν οἷς ζῶμεν, φρονοῦντες δὲ οὐδὲ περὶ τῶν παρόντων ἰκανῶς· ἀπλῶς τε ἀκοῆς ἡδονῇ ἡσώμενοι καὶ σοφιστῶν θεαταῖς ἐοικότες καθημένοις μᾶλλον ἢ περὶ πόλεως βουλευομένοις. (TUCÍDIDES, 3.38.5-7).

Assim como Atenas é comparada à tirania no começo do seu discurso, assim também os habitantes da cidade são comparados a escravos (δοῦλοι) por estarem submetidos àqueles que controlavam essa real tirania – os que, segundo Cléon, tinham a habilidade de manipular os sentimentos e pensamentos dos ouvintes por meio das palavras.<sup>24</sup> Mais uma vez, agora de forma mais explícita, o orador que pragueja contra essa determinada classe, utiliza o vocabulário dramático para deixar mais claras as suas ideias, já que de novo são “semelhantes a espectadores sentados” (θεαταῖς ἐοικότες καθημένοις), em vez de buscarem saídas para os problemas da cidade. Isso é devido sobretudo a se deixarem enganar por “discursos oportunistas” (μετὰ καινότητος μὲν λόγου ἀπατᾶσθαι), mas o que está implicado nesse caso é mais a noção de discursos “inovadores” (καινότητος), que seriam os responsáveis por um certo

<sup>24</sup> De forma aproximada, em *Vespas*, Filocléon se coloca na posição de um rei, quando na verdade funciona como um escravo dos demagogos, sobretudo Cléon, como demonstra ao longo da peça seu filho Bdelicléon, que deseja curar o pai de sua loucura.

encantamento dos ouvintes. Nesse sentido, o discurso de Cléon, mediado obviamente pelas ideias de Tucídides, mostra uma aversão conservadora às novidades, o que pode ser visto também na comédia (sobretudo em *Nuvens*) – ao mesmo tempo em que encontramos no gênero cômico uma exaltação da originalidade, mais uma vez evidenciando a polissemia dos termos no contexto dramático.<sup>25</sup> Para Wright (2012, p. 81) essa visão da inovação como algo perigoso reflete uma visão comum sobre Atenas naquele período, sobretudo devido à influência dos sofistas, e revela ao mesmo tempo a posição conservadora de Tucídides:

Novelty emerges as a bogus quality which is contrasted with genuine virtues (good sense, logic, or ‘anything normal’); it is also associated with the suspected ‘cleverness’ of the sophists. The most notable feature of the speech, though, is its tone of open condescension or contempt for the Athenian masses who slavishly admire novelty: this tone chimes in with an attitude which is expressed or implied several times in comedy. Thucydides is a conter-cultural elitist, whose rejection of novelty (along with other superficial or transitory concerns) is part of his overall commitment to abiding literary value and the praise of posterity. [...] A related idea, in Thucydides and elsewhere, is that novelty – in politics, in morality, in every day life – may actually be dangerous. What we call ‘novelty’ may actually be a transformation for the worse. (WRIGHT, 2012, p. 81).

O uso do termo *καίνός* na poesia cômica aparece recorrentemente no mesmo contexto do termo *δεξιός*, já discutido anteriormente, e traz, assim como o outro, uma polissemia difícil de ser sintetizada com segurança, por vezes aparecendo como uma qualidade positiva por vezes perigosa, como vemos em Tucídides. Evidentemente os alvos aqui são os oradores que eram vistos como uma novidade danosa à sociedade

---

<sup>25</sup> Sobre a questão da originalidade exaltada na composição cômica, e as comuns acusações de plágio ou colaboração entre os poetas, cf. Halliwell (1989, *passim*); *contra* Sidwell (1993, *passim*).

democrática, mas também os poetas muitas vezes se encaixavam nessa categoria mais ampla de uma geração nova de intelectuais, que também tinha uma função pedagógica, e talvez o exemplo mais claro disso seja Eurípides – sobretudo pela forma como ele aparece no registro cômico (em Aristófanes com maior destaque em *Tesmoforiantes* e *Rãs*, nessa última em oposição ao caráter mais tradicional identificado com Ésquilo).<sup>26</sup> A aversão de Tucídides à novidade fica mais clara no uso do verbo *καινουσθαι* em relação à guerra de Córceira, marcadamente com sentido negativo, relacionado a revoltas e guerras civis (*στάσις*).<sup>27</sup>

Essa reação efusiva contra as habilidades nocivas de alguns oradores, e talvez poetas, em que o discurso de Cléon se baseia, deve ser obviamente compreendida como uma (re)formulação feita por Tucídides, a partir de opiniões pessoais já negativas *a priori* sobre o político. É evidente a repulsa do historiador por Cléon, ficando claro isso ao se comparar com os raros julgamentos explícitos que ele faz sobre seus personagens. De Bakker (2013, p. 26) faz um levantamento dessas avaliações explícitas em Tucídides, estando entre as negativas Cléon e o siracusano Atenágoras (4.21.3; 6.35.2) por suas características demagógicas, e sobretudo pela violência do primeiro (*βιαιότατος τῶν πολιτῶν*). Enquanto isso, estavam entre os julgamentos positivos nomes como Péricles (1.139.4) por “ser o mais capaz em falar e agir” (*λέγειν τε καὶ πράσσειν δυνατώτατος*); Arquidamo (1.79.2) por sua “temperança” (*σοφροσύνη*); ou ainda Hermócrates (6.72.2), Frínico (8.68.3) e Teseu

<sup>26</sup> Assim como o termo *δεξιός* é caracterizado por Silk como uma das características fundamentais de Aristófanes ao lado de *καινός* e *σπουδαίος*, também Bakola (2008, p. 8) localiza o conceito *καινός* como um dos fundamentais para a compreensão da comédia grega antiga, ao lado de dois outros termos, *σοφός* e novamente *δεξιός*: “In spite of his adherence to the older values, Aristophanes is not resistant to the new critical ideas. On the contrary, while he constructs the moral and social aspects of his persona by evoking postures of archaic lyric poets, he also informs them with literary-critical ideas of his own time. In particular, he makes persistent claims that his reform of the genre is largely due to his cleverness with words, sophistication and innovation [...]. The key words in these repeated claims are *dexios* (clever, sophisticated, witty, striking), *kainos* (innovative, original) and *sophos* (wise, skilled, artistically excellent)”.

<sup>27</sup> Cf. Hornblower (1991, p. 482-483).

(2.15.2) por sua “inteligência” (ξυνεσις), a mesma característica condenada por Cléon nos oradores, aqui exaltada por Tucídides em diversos outros comandantes que ele admira, sendo ele também de estirpe militar.

Assim, a polissemia dos termos que é característica marcante do discurso cômico aparece também delineada explicitamente no discurso historiográfico, como se pode notar dos usos feitos de alguns termos por Cléon, e como eles aparecem reconfigurados ou aplicados de forma distinta em outros momentos por Tucídides. Nesse sentido, em outra passagem do livro III, um tanto após o debate sobre Mitilene, o próprio Tucídides comenta sobre as “palavras” ou “nomes” (ὀνομάτα) que mudavam o seu “sentido habitual” (ἀντήλλαξαν τῆ δικαιοῦσει) – isso no contexto da guerra contra Córcira (3.82.4):

Mesmo as palavras tinham de mudar o seu sentido habitual e adaptarem-se ao que se pensava ser próximo das necessidades. Audácia já irracional passou a ser considerada como coragem fiel; hesitação prudente, refinada cobardia; moderação é considerada como premeditado jogo sem coragem viril; ter visão global das coisas correspondia a ser incompetente em tudo. Avançar freneticamente e de cabeça era considerado digno de um verdadeiro homem; querer decidir com segurança não passava de pretexto bem falante para se escusar.

καὶ τὴν εἰωθυῖαν ἀξίωσιν τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ ἔργα ἀντήλλαξαν τῆ δικαιοῦσει. τόλμα μὲν γὰρ ἀλόγιστος ἀνδρεία φιλέταιρος ἐνομίσθη, μέλλησις δὲ προμηθῆς δειλία εὐπρεπής, τὸ δὲ σῶφρον τοῦ ἀνάνδρου πρόσχημα, καὶ τὸ πρὸς ἅπαν ξυνετὸν ἐπὶ πᾶν ἄργόν· τὸ δ’ ἐμπλήκτως ὅξυ ἀνδρὸς μοίρα προσετέθη, ἀσφαλεία δὲ τὸ ἐπιβουλεύσασθαι ἀποτροπῆς πρόφασις εὐλογος. (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, 3.82.4).

O sentido mais imediato que subjaz a essa fala é novamente a lembrança da precaução defensiva de Péricles no início da guerra, e como o povo não compreendeu a sua estratégia em decorrência de uma ânsia de ação – tomando a hesitação “prudente” (σῶφρον) por “covardia” (ἀνάνδρου). Essa mesma “audácia irracional” (τόλμα ἀλόγιστος), que,

no momento da guerra de Córcira, era considerada como “coragem” (ἀνδρεία), é a imagem exata da caracterização de Cléon, como visto antes: aquele para o qual a reflexão ponderada levava à paralisia da população, e a uma condição de quase escravidão. O que o demagogo pretende é justamente a inversão do sentido usual das palavras, e como notado, essa nova forma de conceber as virtudes estava sendo aplicada naquele exato momento, já que aqueles, como Péricles, que tinham uma “visão global” (τὸ πρὸς ἅπαν ξυνετὸν), eram na verdade considerados “incompetentes em tudo” (ἐπὶ πᾶν ἄργόν).

## 5 O caráter risível de Cléon para além dos palcos

Por fim, ainda sobre as impressões do autor/narrador da obra, é interessante constatar, seguindo Sebastiani (2012, p. 84-85), que das únicas três vezes que Tucídides trata do riso (3.83, 4.28 e 6.35) este é “sempre inerente a contextos de escárnio e derrisão” e ainda que “é paradigmático o episódio da κουφολογία (4.28.5) [...], que o teria tornado alvo de escárnio público”. Nesta passagem (4.28) temos uma cena emblemática de Cléon em apuros diante da assembleia, tendo o político se oposto ao acordo com os espartanos em Pilos (425 a.C.). Como a sua estratégia resulta em dificuldades para o exército ateniense, ele propõe que se enviem inspetores para averiguar a situação, e a população decide enviar o próprio Cléon. Livrando-se do fardo, o demagogo indica Nícias,<sup>28</sup> seu inimigo político, para o comando da expedição, o que é rechaçado, tendo enfim que aceitar o próprio Cléon o comando. Ao verem a situação de embaraço deste, as pessoas que assistiam à assembleia “caíram na gargalhada” (ἐνέπεσε μὲν τι καὶ γέλωτος) por causa da “leviandade” (τῇ κουφολογίᾳ) de Cléon, e ficaram alegres, pois conseguiriam pelo menos um de dois de seus desejos: ou ficariam livres dele – o que, segundo Tucídides, era “o que mais desejavam” (ὃ μᾶλλον ἤλπιζον) – ou capturariam os lacedemônios, se ele fosse vitorioso.

Sebastiani (2012, p. 83-93) utiliza essa passagem, contrastada com versões de outros historiadores, como Heródoto, Políbio e Tito Lívio, para comentar a noção do “riso exemplar” na historiografia

<sup>28</sup> Essa troca de comando na expedição e a entrega do cargo por parte de Nícias parecem ter sido tema de uma comédia de Teléclides (fr. 44 K-A).

antiga. Mas assimilando essa passagem, que é uma das raras vezes em que Tucídides comenta sobre o riso, à produção cômica contemporânea, podemos refletir sobre essa faceta ridícula de Cléon, exagerada na comédia, mas presente também, *en passant*, na historiografia. Assim como Sócrates não é motivo de riso apenas em *Nuvens*,<sup>29</sup> mas também em muitos momentos dos diálogos platônicos, sobretudo por sua aparência bizarra, careca, ao andar descalço e se abster de comer, talvez também Cléon não fosse apenas para a comédia uma personagem hilária, “frágil e feia” (λεπτῷ κακῷ τε τὴν ἰδέαν) como descreve Êupolis.<sup>30</sup> Talvez, também em Tucídides, possamos conjugar a sua grande ferocidade (βιαιότατος τῶν πολιτῶν) a uma personalidade tão inexperiente quanto ousada, que volta e meia poderia estar sujeita ao riso da população, e não por acaso seria um ótimo exemplar daqueles personagens largamente atacados pelos comediógrafos (κομουδομένοι), assim como Sócrates, Eurípides e outras personalidades.

## 6 Conclusão

Com este trabalho, tentei demonstrar, tomando como paradigma a figura de Cléon, de que forma gêneros tão distintos como a historiografia e a comédia ática podem ser comparados: de que modo se interseccionam e de que modo destoam um do outro. Tomando como *corpus* principalmente o discurso de Cléon sobre Mítilene reconstituído por Tucídides, podemos notar uma série de afinidades na forma como o historiógrafo constrói a figura do político, sobretudo no que diz respeito à violência deste e ao perigo que ele representava para a população ateniense, o que vai no mesmo sentido da descrição que encontramos no gênero cômico, tanto em Aristófanes como em outros poetas cômicos menos conhecidos como Êupolis, Hermipo e Platão cômico. No entanto, cabe destacar que o próprio Tucídides distingue as suas intenções ao escrever a sua obra

<sup>29</sup> E em outras comédias da época também, de autores como Amípsias (fr. 9 K-A) e Êupolis (fr. 386 K-A).

<sup>30</sup> E talvez, assim como Sócrates, suas características físicas contribuísem para isso, como mostra o testemunho de Êupolis (κακός), enquanto o de Tucídides nada diz a respeito de sua compleição física.

como um legado para a eternidade, daquelas que, como a comédia, eram voltadas para disputas presentes e premiações (Tuc. 1.22.4):

O que escrevi não foi concebido para ganhar prêmios ao ser ouvido de momento, mas como um legado para sempre.

κτῆμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ζύγκειται. (TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, 1.22.4).

Assim, enquanto o gênero cômico está inserido em um festival e em disputas que têm em vista uma vitória pontual sobre outros poetas, o gênero em que compõe o historiógrafo não se preocupa com traçar uma imagem risível de políticos com fins de agradar a uma audiência. Embora Tucídides não tivesse necessariamente em mente as disputas dramáticas quando ele utiliza o termo ἀγώνισμα, talvez direcionado às disputas retóricas, é possível ampliar esse conceito para o universo cultural altamente competitivo que tem como um dos maiores reflexos os festivais dramáticos.<sup>31</sup> Dentro desses festivais o gênero cômico tratava do mesmo material que ocupou a historiografia: a Atenas contemporânea. E embora as duas manifestações tenham objetivos distintos, alguns personagens parecem não conseguir agradar nem a poetas cômicos nem a gerais historiógrafos.

<sup>31</sup> Biles (2011, p. 3), comentando sobre o paralelo entre essa afirmação de Tucídides e o caráter competitivo dos festivais dramáticos, aproxima em certo sentido a posição de Tucídides das parábases de algumas peças de Aristófanes, nas quais o poeta afirma que sua obra também era um monumento para a posteridade, para além das meras disputas por prêmios, como ele descreve as obras de seus rivais: “Thucydides is concerned with historical writing. But even if with the word *agōnisma* he does not have in mind contests at the dramatic festivals, it is enough that he treats the phenomenon as typifying a set of compositional objectives applicable to any competitive undertaking. In contrast with his own concern for a sophisticated reading audience, for Thucydides the agon, as a cultural paradigm, crystallizes the notion of audience reception in an extreme form, entailing an inescapable demand for authors to anticipate and orchestrate a popular response. As a natural consequence of this, an *agōnisma* is uniquely bound to an immediate audience”.

## Referências

BAKOLA, E. *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BAKOLA, E. The Drunk, the Reformer and the Teacher: Agonistic Poetics and the Construction of Persona in the Comic Poets of the Fifth Century. *Cambridge Classical Journal*, [S.l.], v. 54, p. 1-29, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1750270500000555>.

BILES, Z. *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511779169>.

DE BAKKER, M. Character Judgements in the Histories: their Function and Distribution. In: TSAKMAKIS, A.; TAMIOLAKI, M. *Thucydides Between History and Literature*. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. p. 23-40. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110297751.23>.

DOBROV, G. W. Veiled Venom: Comedy, Censorship and Figuration. In: MITSIS, P.; TSAGALIS, C. (Ed.). *Allusion, Authority, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. p. 359-376.

HALLIWELL, F. S. Authorial Collaboration in the Athenian Comic Theatre. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, v. 30, n. 4, p. 515-28, 1989.

HENDERSON, J. Demos, Demagogue, Tyrant in Attic Old Comedy. In: KATHRYNA, M. (Ed.). *Popular Tyranny: Sovereignty and its Discontents in Ancient Greece*. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 155-179.

HORNBLOWER, S. *A Commentary on Thucydide*. New York: Oxford University Press, 1991. v. 1, books 1-3.

JEDRKIEWICZ, S. Do Not Sit Near Socrates (Aristophanes' Frogs, 1482-1499). In: MITSIS, P.; TSAGALIS, C. (Ed.). *Allusion, Authority, and Truth: Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. p. 339-358.

NESSELRATH, H. Ancient Comedy and Historiography: Aristophanes Meets Herodotus. In: OLSON, D. (Ed.). *Ancient Comedy and Reception: Essays in Honor of Jeffrey Henderson*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014. p. 51-61.

OLSON, D. (Ed.). *Broken Laughter: Selected Fragments of Greek Comedy*. New York: Oxford University Press, 2007.

ROSENBLOOM, J. The Politics of Comic Athens. In: FONTAINE, M.; SCAFURO, A. (Ed.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 297-320. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199743544.013.014>.

SEBASTIANI, B. B. O riso exemplar de historiadores e biógrafos. In: POMPEU, A. M. C.; ARAÚJO, O. L. de; PIRES, R. B. (Org.). *O riso no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. p. 83-93.

SIDWELL, K. *Aristophanes the Democrat: the Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511657382>.

SIDWELL, K. Authorial Collaboration? Aristophanes' Knights and Eupolis. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Durham, v. 34, p. 365-89, 1993.

SILK, M. S. *Aristophanes and the Definition of Comedy*. New York: Oxford University Press, 2000.

STOREY, I. C. (Ed.). *Fragments of Old Comedy: Alcaeus to Diocles*. Trad. Ian C. Storey. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011. v. I.

STOREY, I. C. (Ed.). *Fragments of Old Comedy: Diopieithes to Pherecrates*. Trad. Ian C. Storey. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011. v. II.

STOREY, I. C. *Eupolis: Poet of Old Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199259922.001.0001>.

WRIGHT, M. *The Comedian as a Critic*. London: Bloomsbury, 2012.

STOREY, I. C. *Eupolis: Poet of Old Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199259922.001.0001>.

WRIGHT, M. *The Comedian as a Critic*. London: Bloomsbury, 2012.

## **Retratos de heteras? Arquíloco de Paros, Fr. 30, 31, 33 IEG**

### ***Images of Hetairai? Archilochus of Paros Fr. 30, 31, 33 IEG***

Paula da Cunha Correa

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

correa@usp.br

**Resumo:** Neste estudo são comentados os fragmentos 30, 31, 33 IEG de Arquíloco e a sua fortuna crítica. Os fragmentos 30 e 31 IEG foram reunidos por Bergk (1882,<sup>4</sup> 1915) em um só poema, e nisso vários editores e comentadores o seguiram. Tal junção será discutida, assim como as imagens que suscitaram interpretações distintas e, às vezes, diametralmente opostas: alguns leram os versos em chave “romântica” como uma comovente descrição da jovem Neobula, “noiva” do poeta; ao passo que outros, desde Liebel (1812, 1818),<sup>2</sup> supõem que o mirto e a rosa (Fr. 30 IEG) tivessem conotações eróticas. Mais recentemente, Della Corte (1940, p. 94, nota 3) e Lavagnini (1947, p. 102-103)<sup>3</sup> sugeriram que a descrição do sujeito nestes versos pode ter sido influenciada pelas *kórai* da estatuária arcaica.

**Palavras-chave:** Arquíloco; Poesia Grega Arcaica; Jambos; Heteras

**Abstract:** This paper presents comments on fragments 30, 31, and 33 IEG of Archilochus, and their critical fortune. Fragments 30 and 31 IEG were united in a single poem by Bergk (1882, 1915), in which he was followed by many editors and critics. This joining of the fragments will be discussed, as well as the images that gave rise to different, and sometimes entirely opposite, interpretations: some read the verses “romantically” as a moving description of the young Neoboule, the poet’s “fiancée”; while others, since Liebel (1812, 1818), suppose the myrtle and rose (Fr. 30

IEG) may bear erotic connotations. More recently, Della Corte (1940, p. 94, n.3) and Lavagnini (1947, p. 102-103) suggested that the description in these verses might have been influenced by Archaic statues (kórai).

**Keywords:** Archilochus; Archaic Greek Poetry; Iambi; hetairai.

Recebido em: 31 de maio de 2017.

Aprovado em: 9 de junho de 2017.

**Fr. 30:** Pseudo-Amônio (*de adfin. vocab. diff.* 431, p. 111 Nickau)<sup>1</sup> ῥόδον καὶ ῥοδωνιά καὶ ῥοδῆ διαφέρει. ῥόδον μὲν γὰρ τὸ ἄνθος, ῥοδωνιά δὲ ὁ τόπος, ῥοδῆ δὲ τὸ φυτόν. Ἀρχίλοχος·

ἔχουσα θαλλὸν μυρσίνης<sup>2</sup> ἐτέρπετο<sup>3</sup>  
ῥοδῆς<sup>4</sup> τε καλὸν ἄνθος.<sup>5</sup>

*ródon*, *rodōniá* e *rodé* diferem. Pois *ródon* (“rosa”) é a flor, *rodōniá* (“roseiral”), o local, e *rodé* (“roseira”), a planta. Arquíloco:

com um talo de mirto alegrava-se  
e, da roseira, a bela flor.

**Fr. 31:** Sinésio (*laudatio calvitii* 11 p. 75b, Op. p. 211.12 Terzaghi) οὐκοῦν ἅπαντες οἶονταί τε καὶ λέγουσιν αὐτοφυῆς εἶναι σκιάδειον τὴν κόμην· καὶ ὁ κάλλιστος ποιητῶν Ἀρχίλοχος ἐπαινέσας αὐτήν, ἐπαινεῖ μὲν οὖσαν ἐν ἐταίρας σώματι, λέγει δὲ οὕτως·

<sup>1</sup> Trata-se de um léxico de sinônimos ou homônimos tardios, atribuído a Amônio (sucessor de Aristarco em Alexandria), mas era “provavelmente um léxico composto por Herênio Filo”, início do séc. II a.C. (DICKKEY, 2007, p. 94-96).

<sup>2</sup> μυρσίνης Pseudo-Amônio (*de adfin. vocab. diff.* 431, p. 111 Nickau). A forma ática μυρρίνης encontra-se no Escólio a Teócrito (4. 45, p. 147. 12 Wendel) e no *Etimológico Magno* (s.v. θαλλόν, θάλλω); μυρίνης *Etimológico Genuíno* AB.

<sup>3</sup> ἐτέρπετο Pseudo-Amônio (*de adfin. vocab. diff.* 431, p. 111 Nickau), Escólio a Teócrito (4. 45, p. 147. 12 Wendel).

<sup>4</sup> ῥοδέης Schneidewin (1838), Tarditi (1968).

<sup>5</sup> Cf. Ateneu (*Deipn.* 52f), Panfilo (fr. I Schm.), Hesíquio (iv p. lxi), Herodiano (Lenz i. 321.25), Eustácio (in Hom. p. 1963.48).

ἡ δέ οἱ<sup>6</sup> κόμη  
ᾧμους κατεσκίαζε<sup>7</sup> καὶ μετάφρενα.

Portanto, todos julgam e dizem ser o cabelo um sombreiro natural. O melhor dentre os poetas, Arquíloco, quando louva o cabelo, louva-o no corpo de uma *hetera* dizendo assim:

e (mas?) seu cabelo  
sombreava ombros e dorso.

Bergk (1882,<sup>4</sup> 1915) foi o primeiro a reunir esses dois fragmentos (Fr. 30 e 31 *IEG*) em um só texto e, depois dele, todos os editores<sup>8</sup> (e vários comentadores)<sup>9</sup> seguiram a sua sugestão, ou publicaram os versos em fragmentos distintos, porém consecutivos, indicando como provável ou possível tal junção.<sup>10</sup> Os três versos assim reunidos comporiam, segundo o editor, uma comovente descrição da jovem Neobula, “noiva” do poeta:<sup>11</sup>

ἔχουσα θαλλὸν μυρσίνης ἐτέρπετο  
ῥοδῆς τε καλὸν ἄνθος. ἡ δέ οἱ κόμη  
ᾧμους κατεσκίαζε καὶ μετάφρενα.

Alegrava-se com um talo de mirto  
e a bela flor da roseira. Seu cabelo  
sombreava ombros e dorso.

<sup>6</sup> δέ φοι, como em Homero. Cf. Arquíloco (Fr. 43.1 *IEG*).

<sup>7</sup> κατεσκίαζε corr. Bentley; κατασκίαζει Sinésio.

<sup>8</sup> Fick (1886; 1888), Hiller (1890), Hoffmann (1898), Diehl (1926;<sup>1</sup> 1936;<sup>2</sup> 1952<sup>3</sup>), Edmonds (1931), Lasserre (1950, Lasserre e Bonnard, 1968), Adrados (1956-1976, 1990<sup>3</sup>), Treu (1959), West (1993).

<sup>9</sup> Hauvette (1905), Fränkel (1975, p. 144), Campbell (1982, p. 148), Burnett (1983, p. 81, nota 16).

<sup>10</sup> Schneidewin (1838), Tarditi (1968), West (1971;<sup>1</sup> 1989<sup>2</sup>), Gentili e Catenacci (2007, p. 93-94).

<sup>11</sup> Bergk, (1882,<sup>4</sup> 1915), Lasserre (1950, p. 151), Campbell (1983, p. 6).

Há inclusive quem, antes ou depois de Bergk (1882,<sup>4</sup> 1915), não reúna os versos, mas os associe com Neobula.<sup>12</sup> O primeiro a se opor às hipóteses de Bergk foi Costanza (1950), seguido por Marzullo (1957) e Gerber (1970, p. 23).<sup>13</sup> Em seu artigo, Costanza argumenta que as fontes dos fragmentos são distintas e que não apenas a sua junção, assim como a interpretação que supõe uma amorosa descrição de Neobula, são fantasiosas. De fato, não há nexos necessários entre os versos, e Sinésio é explícito quanto ao sujeito: trata-se de uma hetera. Para contornar tal evidência, alguns sugeriram que Sinésio estivesse enganado<sup>14</sup> ou que Arquíloco referia-se a Neobula como se fosse uma cortesã, após o rompimento do acordo nupcial.<sup>15</sup> Um passo dos *Amores* de Pseudo-Luciano foi associado com os fragmentos 30-31 *IEG* por alguns editores e comentadores a partir de Bergk, contribuindo para a leitura romântica desses versos, pois julgavam tratar-se de resumo prosaico do poema de Arquíloco:<sup>16</sup>

ἔναγχος γοῦν διηγουμένου σου τὸν πολὺν ὡς καὶ παρ' Ἡσιόδῳ  
κατάλογον ὧν ἀρχῆθεν ἠράσθης ἰλαραὶ μὲν τῶν ὀμμάτων αἰ  
βολαὶ τακερῶς ἀνυγραίνοντο, τὴν φωνὴν δ' ἴσην τῇ Λυκάμβου  
θυγατρὶ λεπτὸν ἀφηδύνων ἀπ' αὐτοῦ τοῦ σχήματος εὐθὺς δῆλος  
ἦς οὐκ ἐκείνων μόνων ἀλλὰ καὶ τῆς ἐπ' αὐτοῖς μνήμης ἐρῶν  
(PSEUDO-LUCIANO, *Amores* 3 (iii). 86.24 Macleod), Fr. 33).

<sup>12</sup> Liebel (1812, 1818<sup>2</sup>) não reuniu os fragmentos e acreditava que, se fosse referência a Neobula, tratava-se de um poema injurioso, já que “mulheres honestas não carregam mirtos ou rosas”. Gaisford (1823) publicou os fragmentos distintamente, indicando, porém, que o Fragmento 31 *IEG* poderia referir-se a Neobula. Para Schneidewin (1838), o Fragmento 30 *IEG* faria parte de um epodo, enquanto o Fr. 31 *IEG* seria parte de um poema em trímetros jâmbicos, “possivelmente uma ofensa a Neobula”.

<sup>13</sup> Cf. Campbell (1982, p. 148): “caso Sinésio esteja correto, o poema não é sobre Neobula”.

<sup>14</sup> Lasserre e Bonnard (1958, p. 40), West (1971,<sup>1</sup> 1989<sup>2</sup>: ἐταίρας v. ll. ἐτέρας, ἐτέρω.) A edição de Brunck (1785) apenas inclui o Fragmento 30 *IEG*.

<sup>15</sup> Hauvette (1905, p. 196), Adrados (1990,<sup>3</sup> p. 54, nota 3): o poeta recorda-se de Neobula “antes da perdição”. Cf. Rankin (1977, p. 67: “not likely Neobula, unless she is depicted as a prostitute”) e Burnett (1983, p. 81: “a girl who was now common property had once seemed as unstained as any pre-Raphaelite maid”).

<sup>16</sup> Diehl (1926,<sup>1</sup> 1936,<sup>2</sup> 1952<sup>3</sup>). Cf. Wilamowitz (1924, p. 271), que transforma a prosa de Pseudo-Luciano em dísticos elegíacos. Constanza (1950, p. 159), porém, prefere associar o fr. 48 ao 30 e ao 31 *IEG*, cf. *infra*.

Justo agora, quando narravas – como em Hesíodo – o vasto catálogo de teus amores desde o início, os alegres *lances dos olhos languidamente derretiam e adoçavas* a voz, delicada, semelhante à da filha de Licambes, a partir de sua própria maneira era evidente que não apenas as amavas, mas amavas também a memória delas.

Constanza (1950, p. 159) assinala a presença do vocabulário erótico na descrição de Pseudo-Luciano (*bolai, takerôs, anugrainonto, aphēdýnōn*). Mas Fränkel (1975, p. 144) observava que “não se deve esperar, no período arcaico, poesia amorosa no sentido moderno: moças desposáveis não recebiam serenatas. Se Arquíloco louva moças, essas são sempre, presumivelmente, heteras”.

Nada indica tratar-se de uma “serenata”. Os versos, tanto os do fragmento 30 *IEG*, quanto os do 31 *IEG*, fazem descrição em terceira pessoa. Há elementos que nos indiquem que os versos têm por objetivo louvar ou denegrir as moças ou mulheres que retrata? Sequer sabemos se são duas ou uma só.

O fragmento 30 *IEG* foi preservado por Pseudo-Amônio em virtude de *rodê* (“roseira”), um termo poético raro.<sup>17</sup> Na poesia grega, o emprego de imagens do mundo vegetal para a sexualidade feminina é um lugar comum, assim como o corpo feminino é frequentemente associado com paisagens férteis. No mito de Perséfone, é ao colher flores em um prado que ela, a chamada de *Kóre* (“moça”, “virgem”) é raptada por Hades; o colher flores sendo associado com a defloração da virgem e as bodas.

Conforme Pausânias (6. 24. 7), a rosa é uma flor sagrada a Afrodite, como o mirto. Essas duas plantas são símbolos eróticos, originalmente associados à fecundidade e fertilidade,<sup>18</sup> e eram elas que

<sup>17</sup> A palavra é atestada em Asclepiades de Mirlea (*FGrH* 697 F 4 em Ateneu 2. 50e), Panfilio (em Ateneu 2.52f) e em Apolônio de Rodes (3.1020). Bossi (1990,<sup>2</sup> p. 114) nota a glosa de Hesíquio, ignorado por todos menos Diehl (addenda, 1ª ed.): Hesíquio p 394 Schm. ῥοδῆ· αὐτὸ τὸ δένδρον.

<sup>18</sup> Constanza (1950, p. 155m, n.4).

“davam prazer” (*etérrpeto*) à moça ou mulher em Arquíloco 30 *IEG*.<sup>19</sup> Quanto ao mirto, ele “era de origem oriental, e, antes da rosa, fazia parte do culto orientalizante de Astarte-Afrodite” (CONSTANZA, 1950, p. 155, nota 3), nomes associados ao mirto sendo comuns para cortesãs.<sup>20</sup>

Ateneu (*Deipn.* 682d-f) cita o autor da *Cípria* e, no poema, há um verso cuja formulação é próxima ao de Arquíloco:

ἀνθῶν δὲ στεφανωτικῶν μέμηται ὁ μὲν τὰ Κύπρια ἔπη  
πεποικῶς Ἥγησίας ἢ Στασίνος <ἢ καὶ Κυπρίας> Δημοδάμας  
γὰρ ὁ Ἀλικαρνασσεὺς ἢ Μιλήσιος ἐν τῷ περὶ Ἀλικαρνασσοῦ  
(FGrHist 428 F 1) Κυπρία Ἀλικαρνασσέως αὐτὰ εἶναι φησι  
ποιήματα. λέγει δ' οὖν ὅστις ἐστὶν ὁ ποιήσας αὐτὰ ἐν τῷ α'  
οὐτωσί· (*Cípria* Fr. 5 W).

εἶματα μὲν χροῖ ἔστο, τὰ οἱ Χάριτές τε καὶ ὼραι  
ποίησαν καὶ ἔβαψαν ἐν ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν  
ὅσσα φέρουσ' ὼραι, ἐν τε κρόκῳ ἐν θ' ὑακίνθῳ  
ἐν τε ἴῳ θαλέθοντι ρόδου τ' ἐνὶ ἄνθεϊ καλῶι  
ἠδέϊ νεκταρέῳ ἐν τ' ἀμβροσίαις καλύκεσσιν  
ἴ' ἄνθεσι ναρκίσσου καλλιρρόου δ' οἰαῖ Ἀφροδίτη  
ὼραις παντοίαις τεθυωμένα εἶματα ἔστο.

O poeta da *Cípria*, Hegesia ou Stasino <ou *Cípria*>, menciona flores de guirlandas, pois Demodama de Halicarnasso ou Mileto, em obra sobre Halicarnasso, diz ser poema de *Cípria* de Halicarnasso. Quem quer que seja o autor, diz assim no Livro 1:

Vestia sobre a pele vestes que as Graças e Horas lhe  
[fizeram,  
imersas em flores primaveris,  
quantas as estações trazem: em açafraão, jacinto,  
violeta viçosa, e na bela flor da rosa,

<sup>19</sup> Para a rosa e o mirto, sagradas a Afrodite, cf. Pausânias (6.24.7: ῥόδον μὲν καὶ μυρσίνη Ἀφροδίτης τε ἱερὰ εἶναι καὶ οἰκεῖα τῷ ἐς Ἄδωνιν λόγῳ), e Swift (2016, p. 257, n. 15) cita ocorrências da rosa em cenários eróticos (*locus amoenus*: *Hino Homérico a Deméter* 6, Safo Fr. 2.6, 96.13 V) e associada a Afrodite ou a Eros (*Cípria* fr. 4, Íbico Fr. 288, S257(a) fr. 1 *PMGF*, Baquilides 17.116, Anacreonte Fr. 6, 35, 44 e Eurípides, *Med.* 841).

<sup>20</sup> Ateneu (*Deipn.* 13. 576f).

doce, nectárea, e em botões ambrosíacos  
do narciso em flor... assim Afrodite  
vestia vestes que exalavam todas as estações.

Liebel (1812, 1818<sup>2</sup>) foi o primeiro a sugerir que, em Arquíloco Fr. 30 *IEG*, o fato de a moça segurar essas duas plantas emblemáticas indica que não se trata de uma jovem virgem, mas de uma mulher associada aos prazeres de Afrodite.<sup>21</sup> De todo modo, a moça ou mulher no fragmento 30 *IEG* “alegrava-se” (*etéropeto*). Que alegria é essa?<sup>22</sup>

Para quem aceita a união dos fragmentos 30 e 31 *IEG*, o sujeito dos versos do fragmento 30 *IEG*, assim como no fragmento 31 *IEG*, seria uma hetera. Um cenário verossímil para uma hetera é o banquete, que era enfeitado com mirtos, e onde heteras tocavam o *aulos*, dançavam e alegravam os convivas. Assim, uma leitura possível dos versos de 30 *IEG* é que eles descreviam uma hetera que “se alegrava” (*etéropeto*) “com uma rosa e um talo de mirto nas mãos”. Mas se alegrava como? A hetera poderia simplesmente alegrar-se por dançar com o mirto e a rosa em mãos. Ou seria esse um trímetro jâmbico menos inocente em que a hetera “alegrava-se” no sentido de ter prazer sexual, com o talo de mirto e a rosa? Pois os poemas de erotismo mais explícito de Arquíloco são compostos em trímetros jâmbicos (embora o *corpus* de poemas neste metro não se restrinja a esse tema). Vale lembrar que a *térpsis* (termo cognato a *etéropeto*), no *Primeiro Epodo de Colônia*, de Arquíloco (fr. 196<sup>a</sup>.13 *IEG*), é um prazer sexual, e ainda há o fato de a rosa e o mirto, na poesia grega, serem metáforas para órgãos sexuais.

Embora o termo *thállos*, traduzido aqui como “talo”, não seja atestado por si só como metáfora para o órgão sexual masculino, nesse sentido, Aristófanes emprega em *Lisístrata* (v. 735) *amorgís* (“haste de malva”), e não é difícil imaginar um possível emprego metafórico de *thállos* em Arquíloco, como o de *órpaks* (“broto”) em Safo 115 V:

<sup>21</sup> Seguem-lhe Constanza (1950, p. 156) e Rankin (1977, p. 66).

<sup>22</sup> Gerber (1970, p. 23) recorda um fragmento de Aléxis (Fr. 98.24 K), em que uma hetera abre a boca “com um ramo de mirto” para aprender a sorrir.

τίω σ', ὃ φίλε γάμβρε, καλῶς εἰκάσδω;  
ὄρπακι βραδίνω σε μάλιστ' εἰκάσδω.

“Ao que de belo te comparo, ó caro noivo?  
A um ramo esguio mais te comparo”<sup>23</sup>

O mirto é atestado como metáfora do órgão sexual feminino na *Lisístrata* de Aristófanes (v. 1004) e no Platão cômico (188.12 KA), sendo que alguns críticos interpretam o mirto presente no fragmento 32 *IEG* de Arquíloco como uma metáfora para o órgão sexual feminino.<sup>24</sup> Mas, na forma neutra, *murrínon* (“mirto”), trata-se do pênis n’ *Os cavaleiros*, de Aristófanes (v. 964). A rosa, por sua vez, segundo Henderson (1991, p. 134-5), representa *pudenda muliebria* em Ferécates (113. 29) e Cratino (116.2 KA).

O fragmento 31 *IEG* de Arquíloco, transmitido de forma independente por Sinésio em seu *Elogio à calvice*, descreve como o cabelo da hetera faz sombra, “encobre” ombros e dorso.<sup>25</sup> Swift (2016, p. 257, n. 13) lembra que a “sombra” ou os lugares “sombreados” ocorrem em descrições de prados eróticos em Safo (Fr. 2.7 V), Íbico (286.5 *PMGF*), e na *Teognídeia* (v. 1252), e que

Arquíloco inverte o lugar comum poético que descreve a natureza em termos que evocam o erotismo humano, pois, ao contrário, ele apresenta o corpo da moça como representação da natureza, já que ela providencia os aspectos de sombra e flores que são gerados pela própria terra (SWIFT, 2016, p. 257).

Um paralelo para esse mesmo emprego do verbo *skiázdo* (“sombrear”) encontra-se em Anacreonte (Fr. 347 *PMG* P. Oxy. 2322 Fr.1), poeta de meados do sexto século, sobre um rapaz:

<sup>23</sup> Tradução de Giuliana Ragusa (2013).

<sup>24</sup> Arquíloco (Fr. 32 *IEG* δι᾽ ἐξ τὸ μύρτον), em Gerber (1999) e Swift (2016, p. 257, nota 16).

<sup>25</sup> Veja Marzullo (1957, p. 81; 1965, 67, p. 13) para *metáphrena* como “dorso”. A combinação de “ombros e dorso” é convencional, encontrando-se na *Odisseia* (VIII, 528: μετάρφρενον ἠδὲ καὶ ὄμους), *Iliada* (II, 65: μετάρφρενον ἠδὲ καὶ ὄμω): a ordem inversa em Arquíloco deve-se à necessidade métrica. Veja *kataskiáo* em Homero (*Odisseia* XII, 436), *kateskiázde* em Hesíodo (*Teogonia*, 716-7).

καὶ κ[όμη]ς, ἢ τοι κατ' ἀβρὸν  
 ἐσκία[ζ]εν αὐχένα·  
 νῦν δὲ δὴ σὺ μὲν στολοκρός,  
 ἢ δ' ἐς αὐχμηρὰς πεσοῦσα  
 5 χεῖρας ἀθρόη μέλαιναν  
 ἐς κόνιν κατερρῦη  
 τλημόν[ω]ς τομῆι σιδήρου  
 περιπεσο[ῦ]σ'·

...e do cabelo que sombreava teu  
 delicado pescoço;

mas agora tu estás calvo –  
 o cabelo, após cair aos chumaços em ásperas  
 mãos, rumo à negra  
 poeira escorreu,

desgraçadamente tendo encontrado  
 cortante lâmina de espada.<sup>26</sup>

Para rapazes e moças, o cabelo longo e solto possuía forte apelo erótico, como nos testemunha também Semônides (Fr. 7. 57ss *IEG*) no retrato de sua vaidosa mulher-potranca de crina longa:<sup>27</sup>

τὴν δ' ἵππος ἀβρὴ χαιτέεσσ' ἐγείνατο,  
 ἢ δούλι' ἔργα καὶ δύην περιτρέπει,  
 κοῦτ' ἂν μύλης ψαύσειεν, οὔτε κόσκινον  
 60 ἄρειεν, οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλοι,  
 οὔτε πρὸς ἱπνὸν ἀσβόλην ἀλεομένη  
 ἴζοιτ'· ἀνάγκη δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον·  
 λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἄπο ρύπον  
 δίς, ἄλλοτε τρίς, καὶ μύροις ἀλείφεται,  
 65 αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ  
 βαθεῖαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.  
 καλὸν μὲν ὦν θέημα τοιαύτη γυνή

<sup>26</sup> Tradução de Giuliana Ragusa (2013).

<sup>27</sup> Contanza (1950, p. 160) indica paralelos verbais entre esses versos e os de Arquíloco, assinalando o que considera ser uma evidente influência de Arquíloco em Semônides.

ἄλλοισι, τῷ δ' ἔχοντι γίνεται κακόν,  
 ἦν μή τις ἢ τύραννος ἢ σκηπτοῦχος ἦ,  
 70 ὅστις τοιούτοις θυμὸν ἀγλαΐζεται.

Outra, a caprichosa potranca fez:  
 tarefas e fadigas vis recusa.  
 Na mó não quer tocar, nem agitar  
 peneira, nem jogar dejetos fora,  
 nem quer ficar ao forno, evitando  
 breu; se interessar, faz do macho amigo.  
 Todos os dias lava o seu cascão  
 duas, três vezes; anda perfumada,  
 bem penteada, sempre traz a crina  
 comprida, com flores bem arrumada.  
 Essa mulher é um belo espetáculo  
 aos outros: ao marido é uma desgraça,  
 se não for mão-de-ferro ou sargentão  
 que disso bem no fundo tenha orgulho.<sup>28</sup>

Se em Arquíloco (Fr. 31 *IEG*) o cabelo “sombrea os ombros e o dorso”, a leitura do verbo *kateskiadze* como “cobrir”<sup>29</sup> – tendo em vista que se trata de uma hetera, conforme observa Sinésio – pode sugerir que “os ombros e o dorso” estivessem descobertos, total ou parcialmente, e não faltam representações iconográficas de heteras nuas ou seminuas em simpósios.

Ao contrário da leitura dos versos como uma descrição de uma hetera em atividades eróticas, Della Corte (1940, p. 94, nota 3) e Lavagnini (1947,<sup>3</sup> p. 102-103) associaram o gesto da moça que tem em mãos uma rosa e um ramo de mirto, com cabelos soltos sobre ombros e costas, e talvez sorrindo (pois é assim que interpretam o verbo *etépeto*), com as *kórai* da estatuária arcaica.<sup>30</sup> A sugestão foi desenvolvida por Constanza (1950, p. 156 ss), que cita as *kórai* encontradas em um recinto sagrado (*témenos*) a Afrodite no Chipre: de pé, elas seguram uma flor ou

<sup>28</sup> Tradução de Breno Sebastiani.

<sup>29</sup> Cf. Marzullo (1965, 67, p. 12), Gerber (1970, p. 23, *katà* significa “completamente”).  
 Treu (1959) cita Ovídio (*Met.* 13.844: *coma...umeros...obumbrat*).

<sup>30</sup> Veja também Rankin (1977, p. 123 n. 69).

um pássaro contra o seio. Constanza (1950, p. 157) conclui que a moça do fragmento 30 *IEG* de Arquíloco possuiria alguma relação com o culto de Afrodite, entendendo “culto” no sentido mais amplo.<sup>31</sup>

As *kórai* são estatuas votivas, mas na maioria dos casos não é claro se representam a deusa, uma sacerdotisa ou quem as oferece, e eram dedicadas a várias divindades: Perséfone (a *Kóre* por excelência), Ártemis, Hera, Atena, Deméter, Afrodite, e as ninfas (BOARDMAN, 1978, p. 24). Uma das *kórai* mais antigas é a de Nicandre. A estátua feita em mármore pário data de c. 650 a.C. (sendo assim contemporânea de Arquíloco) e foi encontrada no templo de Apolo em Delos. Esta *kóre* foi dedicada a Ártemis por Nicandre, habitante de Naxos, a ilha mais próxima à Páros de Arquíloco. Hoje, a *kóre* mais célebre é a de Phrasikleia, que não é contemporânea a Arquíloco (pois data de c. 550 a.C.), mas é obra de um conterrâneo do poeta, Ariston de Paros. É uma estátua funerária, encontrada em ótimo estado de conservação ao lado de um *kouros* em túmulo de cemitério de Mirrino na Ática. A *kóre* segura uma flor de lótus.<sup>32</sup>

A comparação do sujeito feminino em Arquíloco com as *kórai* arcaicas é interessante. Pois é provável que o poeta conhecesse essas estatuas e, embora seja difícil supor uma verdadeira *ekphrasis* nessa época, resta a sugestão de que esse tipo na estatuária arcaica possa ter influenciado o poeta na descrição de uma *hetera*.<sup>33</sup> No entanto, embora a união dos fragmentos produza um conjunto atraente, tal junção carece de provas mais fortes, e a analogia com a estatuária arcaica apoia-se nessa hipótese.

## Referências

ADRADOS, F. R. *Líricos griegos I: elegiacos y yambógrafos arcaicos*. Barcelona: Alma Mater, 1956-1959.

<sup>31</sup> Constanza (1950, p. 157, n. 1): “Alla parola culto bisogna dare um significato largo, non limitandolo alle sole cerimonie rituali, ma estendendolo a tutte quelle pratiche della vita pubblica e privata comunque collegate con la religione di una divinità”.

<sup>32</sup> A base da estátua traz a seguinte inscrição (IG I<sup>3</sup> 1261 IG I<sup>3</sup> 1260 IG I<sup>3</sup> 1262 ): “Túmulo de Phrasikleia. Serei sempre chamada de *Kóre* (= virgem); em vez de bodas, tendo recebido dos deuses, por quinhão, esse nome. Aristion de Paros me fez”.

<sup>33</sup> Cf. Swift (2016, p. 257).

ADRADOS, F. R. *Líricos griegos I: elegiacos y yambógrafos arcaicos*. 3. ed., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

BERGK, T. *Poetae lyrici graeci*. 4. ed. Leipzig: B. G. Teubner, 1915. v. II.

BOARDMAN, J. *Greek Sculpture: the Archaic Period. A Handbook*. Nova Iorque; Oxford: Oxford University Press, 1978.

BOSSI, F. *Studi su Archiloco*. 2. ed. Bari: Adriatica, 1990.

BRUNCK, R. F. P. *Analecta veterum poetarum graecorum*. Estrasburgo: Argentorati, 1772. v. I.

BURNETT, A. P. *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*. Londres: Duckworth, 1983.

CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric Poetry: a Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. 2. ed. Bristol: Bristol Classical Press, 1982.

CAMPBELL, D. A. *The Golden Lyre: the Themes of the Greek Lyric Poets*. Londres: Duckworth, 1983.

CONSTANZA, S. Interpretazione del fr. 25 D di Archiloco. *Univ. di Messina Fac. di Lett. e Filos.* v. 1, p. 151–61, 1950.

DELLA CORTE, F. Elegia e giambo in Archiloco. *RFIC*, v. 68, p. 90-8, 1940.

DICKEY, E. *Ancient Greek Scholarship: a Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica and Grammatical Treatises, from their Beginnings to the Byzantine Period*. Londres; Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

DIEHL, E. *Anthologia lyrica graeca*. Leipzig: B. G. Teubner: 1925.

DIEHL, E. *Anthologia lyrica graeca*. 2. ed. Leipzig: B. G. Teubner, 1936.

DIEHL, E. *Anthologia lyrica graeca*. 3. ed. Leipzig: B. G. Teubner, 1952.

EDMONDS, J. M. *Greek Elegy and Iambus*. Londres: Heinemann, 1931.

FICK, A. F. Die Sprachform der altionischen und altattischen Lyrik. *Beiträge zur Kunde der Indogermanischen Sprachen*, v. 11, p. 242-72, 1886.

FICK, A. F. Die Sprachform der altionischen und altattischen Lyrik. *Beiträge zur Kunde der Indogermanischen Sprachen*, v. 13, p. 173-221, 1888.

FRÄNKEL, H. *Early Greek Poetry and Philosophy: a History of Greek Epic, Lyric, and Prose to the Middle of the Fifth Century*. Translated by M. Hadas e J. Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975.

GAISFORD, T. *Poetae minores graeci*. Leipzig: Kühn, 1823. v. I.

GENTILI, B.; CATENACCI, C. *Polinnia: poesia greca arcaica*. 3. ed. Messina; Firenze: G. d'Anna Casa, 2007.

GERBER, D. E. *Euterpe: An Anthology of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1970.

GERBER, D. E. *Greek Iambic Poetry From the Seventh to the Fifth Centuries B.C.* Cambridge, Mass.; Londres: Harvard University Press, 1999.

HAUVETTE, A. *Archiloque, sa vie et ses poésies*. Paris: Fontemoing, 1905.

HENDERSON, J. *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*. 2. ed. Nova Iorque; Oxford: Oxford University Press, 1991.

HILLER, E. *Anthologia lyrica graeca sive lyricorum graecorum veterum praeter Pindarum*. Leipzig: B. G. Teubner, 1890.

HOFFMANN, O. *Die griechischen Dialekte in ihrem historischen Zusammenhange* (III): Der Ionische Dialekt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1898.

KURKE, L. Inventing the “Hetaira”: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece. *Classical Antiquity*, Califórnia, v. 16, n.1, p. 106-150, 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/25011056>.

LASSERRE, F. *Les épodes d'Archiloque*. Paris: Belles Lettres, 1950.

LASSERRE, F.; BONNARD, A. *Archiloque: Fragments*. Paris: Belles Lettres, 1958.

LAVAGNINI, B. *Aglaia*. Nuova antologia della lirica greca da Callino a Bacchilide. Torino: Paravia, 1947.

LIEBEL, I. *Archilochi Reliquiae*. Leipzig: Sommer, 1812.

LIEBEL, I. *Archilochi Reliquiae*. 2. ed. Wien: Johann Bartholomäus Zweck, 1818.

- MARZULLO, B. *Frammenti della lirica greca*. Florença: Sansoni, 1965.
- MARZULLO, B. La chioma di Neobule. *Rheinisches Museum für Philologie*, Colônia, v. 100, p. 68-82, 1957.
- RAGUSA, G. *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- RANKIN, H. D. *Archilochus of Paros*. Park Ridge, N.J.: Noyes Press, 1977.
- SCHNEIDEWIN, F. G. *Delectus poesis graecorum elegiacae, iambicae, melicae*. Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht, 1838.
- SNELL, B.; FRANYÓ, S. *Frühgriechische Lyriker, II. Die Jambographen*. Berlim: Akademie Verlag, 1972.
- SWIFT, L. Poetics and Precedents in Archilochus' Erotic Imagery. In: SWIFT, L.; CAREY, C. (Orgs.). *Iambus and Elegy: New Approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 253 – 270. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199689743.001.0001>; <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199689743.003.0014>.
- TARDITI, G. *Archiloco*. Roma: dell' Ateneo, 1968.
- TREU, M. *Archilochos*. München: Ernst Heimeran, 1959.
- WEST, M. L. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- WEST, M. L. *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati I*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- WEST, M. L. *Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati I*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF, U. Lesefrüchte. *Hermes*, v. 59, p. 249-73, 1924.

## Virgílio. *Copa*. Apresentação e tradução<sup>1</sup>

### *Virgil's Copa: Presentation and Translation*

Gilson José Santos

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais / Brasil  
gilsonsantos2105@hotmail.com

João Paulo Andrade Dias

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais / Brasil  
jpandradedias@gmail.com

**Resumo:** O presente texto propõe uma tradução em versos livres do poema *Copa* de Virgílio. Trata-se de um dos poemas que compõem a coleção *Appendix Vergiliana*, uma antologia que reúne obras variadas quanto a extensão, tema e estilo, atribuídas a Virgílio por testemunhos de escritores antigos e pela tradição medieval. O título foi tomado à primeira palavra do poema, o que também ocorre em outros poemas da *Appendix*. Escrito em dístico elegíaco, esta pequena obra descreve, em primeiro plano, um local em que os romanos desfrutavam de prazer, mas o motivo latente é um convite ao *carpe diem*, ao ócio com deleite. Precede a tradução uma breve descrição do poema. Notas explicativas foram apostas, na tradução em português, nos locais em que os tradutores julgaram haver alguma dificuldade de leitura, a fim de esclarecer aspectos vários, em geral, referentes a aspectos linguísticos ou literários do texto.

**Palavras-chave:** literatura romana; Virgílio; *Appendix Vergiliana*; *Copa*.

**Abstract:** This paper presents a translation purpose for Virgil's poem *Copa*. The translation was carried out in free verse style. *Copa* completes the so called *Appendix Vergiliana*, an anthology which assembles many poems credited to Virgil both by ancient writers and medieval tradition. However,

these minor works have diversified extension, theme and even style. Like some other poems of the *Appendix, Copa's* title is taken from its first word. It is written in elegiac couplets and portrays a place where Romans enjoy pleasure, even though its hidden motive constitutes an invitation to *carpe diem*, i. e., to leisure with delight. A brief description precedes the poem, and explanatory notes in Portuguese were also added in order to elucidate reading difficulties pointed by scholars that studied *Copa* previously. These notes intend to clarify linguistic and literary aspects of the poem.

**Keywords:** Roman literature; Virgil; *Appendix Vergiliana*; *Copa*.

Recebido em: 3 de março de 2017.  
Aprovado em: 2 de agosto de 2017.

## 1 Introdução

Os quatro versos iniciais (v. 1-4) descrevem a taberneira. A palavra que abre o poema (*copa*) serve-lhe de título, o que ocorre em outras obras da *Appendix Vergiliana*. A taberneira desempenha papel especial na arquitetura do poema, pois, logo após ser apresentada, dançando de modo sensual, ela assume a voz narrativa e descreve aos leitores ('potenciais clientes') o ambiente da taberna. Os três versos seguintes (v. 2-4) tratam da taberneira no exercício de seu ofício: ela, ébria e lasciva, dança com desenvoltura na taberna fumosa, ao ritmo do crótalo.

Nos versos 5-36, a taberneira assume, abruptamente, a voz narrativa e inicia a descrição do ambiente com perguntas retóricas que servem para introduzir a caracterização da taberna. A descrição sugere que o estabelecimento se encontra à margem do caminho, oferecendo descanso, entretenimento, comida, bebida e várias comodidades aos viajantes. Há, porém, certa acumulação de imagens que sobrecarrega o quadro e extrapola o universo referencial sugerido pela 'taberna', criando um quadro heterogêneo e artificial.

Os dois versos finais (v. 37-38) evocam o tópico do *carpe diem* horaciano, associado à filosofia epicurista. Trata-se de um convite para desfrutar o presente sem se ater a preocupações outras, visto que a vida é breve e a morte certa.

## Texto latino

### Copa

*Copa Syrisca, caput Graeca redimita mitella,  
 crispum sub crotalo docta mouere latus,  
 ebria fumosa saltat lasciua taberna  
 ad cubitum raucos excutiens calamos:  
 “Quid iuuat aestiuo defessum puluere abesse?  
 quam potius bibulo decubuisse toro!  
 sunt topia et calybae, cyathi, rosa, tibia, chordae,  
 et triclia umbrosis frigida harundinibus;  
 en et Maenalia quae garrit dulce sub antro  
 rustica pastoris fistula more sonat.  
 est et uappa cado nuper defusa picato,  
 est crepitans rauco murmure riuus aquae.  
 sunt etiam croceo uiolae de flore corollae  
 sartaque purpurea lutea mixta rosa  
 et quae uirgineo libata Achelois ab amne  
 lilia uimineis attulit in calathis.  
 Sunt et caseoli, quos iuncea fiscina siccat,  
 sunt autumnali cerea pruna die  
 castanaeque nuces et suaue rubentia mala,  
 est hic munda Ceres, est Amor, est Bromius;  
 sunt et mora cruenta et lentis uua racemis,  
 et pendet iunco caeruleus cucumis.  
 est tuguri custos armatus falce saligna,  
 sed non et uasto est inguine terribilis.  
 “Huic calybita ueni: lassus iam sudat asellus;  
 parce illi, Vestae delictum est asinus.  
 Nunc cantu crebro rumpunt arbusta cicadae,  
 nunc uaria in gelida sede lacerta latet:*

*si sapis, aestiuo recubans et nunc et prolue uitro,  
 seu uis crystalli ferre nouos calices.  
 Hic age pampinea fessus requiesce sub umbra  
 et grauidum roseo necte caput strophio,  
 formosa et tenerae decerpens ora puellae.  
 a pereat cui sunt prisca supercilia!  
 Quid cineri ingrato seruas bene olentia sertae?  
 Anne coronato uis lapide ossa tegi?  
 Pone merum et talos; pereat qui crastina curat:  
 Mors aurem uellens 'uiuite' ait, 'uenio'.*

## Tradução

### A taberneira

A taberneira Síria,<sup>2</sup> a cabeça ornada com turbante grego,<sup>3</sup>  
 experta em mover o corpo ligeiro ao ritmo do crótalo,<sup>4</sup>  
 ébria, lasciva, dança na fumosa taberna,  
 movendo os cotovelos ao som de roucos cálamos.<sup>5</sup>

De que se aproveita o cansado permanecer fora ao pó estival  
 em vez de se reclinar bêbado em um leito?  
 Há jardins e refúgios, vasos, rosas, flautas, cordas,<sup>6</sup>  
 e frescos caramanchões de umbrosas canas;<sup>7</sup>  
 aqui também cantarola docemente sob a gruta do Mênalo<sup>8</sup>  
 a rústica flauta que soa ao modo pastoril.<sup>9</sup>

Há também vinho barato retirado há pouco de tonel selado com  
 [pez,  
 e riacho que ressoa com o rouco múrmuro das águas.  
 Há também coroazinhas da flor acafroada da violeta  
 e guirlandas amarelas mescladas com rosas púrpuras  
 e lírios que, colhidos junto a corrente virginal,  
 trouxe em cestos de vime uma filha de Aqueloo.<sup>10</sup>  
 Há também queijinhos curados em cestos de junco,  
 há ameixas céreas pelos dias outonais  
 e castanhas, nozes e maçãs suavemente enrubescidas,  
 aqui está a pura Ceres<sup>11</sup>, está Amor<sup>12</sup>, está Brômio;<sup>13</sup>

há também sanguíneas amoras e uvas em flexíveis ramos,  
e pende de um junco cerúleo pepino.  
Está o guarda da habitação<sup>14</sup>, armado com foice de salgueiro,  
mas não terrível por seu extenso falo.<sup>15</sup>  
Vem aqui, frequentador de tabernas: teu burrinho fatigado já sua;  
respeita-o, o burro é delícia de Vesta.<sup>16</sup>  
Agora, com incessante canto, as cigarras rompem os arbustos,  
agora se esconde em fresca sede o lagarto multicolorido:  
se és prudente, reclina-te agora e sorve em taça veraneia,  
ou, se desejas, traze cálices novos de cristal.<sup>17</sup>  
Vem aqui, ó fatigado, descansa sob a sombra de pâmpanos  
e orna tua pesada cabeça com grinalda de rosas,  
enquanto desfrutas os lábios formosos de terna menina.  
Ah! que pereça aquele que tem cerrados cenhos!<sup>18</sup>  
Por que reservas coroas aromáticas à ingrata cinza?  
Acaso desejas que seus ossos se cubram com adornada lápide?  
Traze vinho puro e dados; que pereça aquele que se preocupa  
[com o amanhã:  
a morte, puxando pela orelha, diz: “vivei, que já venho”.

## Referências

- BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- EDWARDS, C. *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511518553>.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 1934.
- KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. *Historia de la literatura clasica (Cambridge University)*. Madrid: Gredos, 1989-1990. v. 2.
- PARATORE, E. *História da literatura latina*. 13. ed. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- PSEUDO-VIRGILIO. *Copa: La tabernera*, poema pseudovirgiliano. Edición bilingüe con estudio preliminar y comentario por Alicia Schniebs *et al.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.

VERGIL. *The Minor Poems of Vergil*. Translated by Joseph J. Mooney. Birmingham: Cornish Brother, 1916.

VIRGIL. *Aeneid 7-12. Appendix Vergiliana*. Translated by H. R. Fairclough. Cambridge: Loeb Classical Library, 2001.

VIRGILE. *La fille d'auberge*. Traduction de Maurice Rat. Paris: Garnier, 1935.

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

<sup>1</sup> Nesta tradução, adotou-se a seguinte edição do texto-base do poema *Copa*: VIRGIL. *Aeneid 7-12. Appendix Vergiliana*. Translated by H. R. Fairclough. Cambridge: Loeb Classical Library, 2001. Traduzimos o poema em versos livres.

<sup>2</sup> *Taberneira Síria*: no texto-base latino, *Copa Syrisca*. Para leitores coetâneos do poema, a menção à profissão (*copa*) já seria suficiente para indicar a má reputação e a posição social subalterna da personagem. (Cf. EDWARDS, 1993, p. 38). O adjetivo gentílico, *Syrisca*, remete à sua origem estrangeira, oriental, mas poderia, também, ser interpretado como nome da taberneira.

<sup>3</sup> *Turbante grego*: no texto-base latino, *Graeca mitella*. O adereço *mitella* (diminutivo de *mitra*, espécie de adorno utilizado na cabeça por homens e mulheres do antigo Oriente: Assíria, Pérsia e Egito) remete a elementos orientais na caracterização da taberneira, assim como ocorre na descrição de Ariadna no poema 64 de Catulo (*non flauo retinens subtilem uertice mitram [...] sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus/ [...] curans [...]* (v. 63, 68-69); “[Ariadna] não retendo na loura cabeça a singela *mitra* [...] e nem da *mitra*, e nem das flutuantes vestes cuidando”), ou a classe social a que pertence. Nesse caso, costuma vincular-se aos estamentos inferiores, sobretudo, prostitutas e velhas. A *mitra*, mais detalhadamente, era uma faixa longa e larga de tecido, lã, ou couro, empregada como cinturão ou, como no poema, para sujeitar o cabelo. Joseph J. Mooney encontra a expressão certa: “*her head with grecian head-band bound*” (Cf. VERGIL, 1916, p. 50). Entre os gregos era muito empregada, sem que estivesse limitada a homens, mulheres ou sacerdotes. Costumava ser ornamentada de maneiras várias e terminar em uma espécie de cordões em suas extremidades, que serviam para desatá-la. (Cf. PSEUDO-VIRGILIO, 2014, p. 35-36; 61) Em nota à sua tradução desse poema, Maurice Rat (1935, p. 249) informa-nos que a “*mitra grega*” não deve ser confundida com a “*mitra frígia ou asiática*”. Esta era um ornamento de forma cônica, recurvado sobre si mesmo no topo; aquela, uma faixa de tecido cuja cor varia, segundo o modelo, ou o capricho do usuário, com a qual as mulheres prendem seus cabelos.

<sup>4</sup> *Crótalo*: o crótalo era um instrumento musical semelhante às castanholas, produzido a partir de diferentes materiais (madeira, terracota, bronze ou marfim), com o qual gregos e romanos marcavam o ritmo na dança. Podia ser fabricado com distintos níveis de complexidade: simples canas unidas em uma extremidade, canas associadas a discos, modelos côncavos como as castanholas atuais com cordões para amarrar ao punho ou ao braço. Outros instrumentos costumavam acompanhá-lo, como os címbalos ou os tambores. A existência de crotalistas – dançarinas de moralidade questionável que animavam os banquetes – é atestada por autores antigos, como, por exemplo, Propércio (4.8, 39). Outro aspecto da marginalidade daqueles que empregam tal instrumento é noticiada em Apuleio, em que os crótalos sempre são acompanhados pelo címbalo em contextos referidos aos cultos orientais (*Met.* 8.24 e 9.4). Por fim, note-se que a soma de elementos de origens distintas revela a variedade cultural representada no poema, *Copa* (Cf. PSEUDO-VIRGILIO, 2014, p. 63-64).

<sup>5</sup> O verso 4 suscita dúvidas interpretativas: se considerarmos a preposição *ad* regendo o termo *cubitum*, a tradução seria desprovida de sentido – *ad cubitum raucos excutiens calamos* (v. 4); “movendo roucos cálamos em direção ao cotovelo” –, pois *calamos*, referindo-se à atividade musical, indica um instrumento de sopro e não de percussão, como é atestado na literatura latina, como, por exemplo, na *Eclóga* 5 de Virgílio: *calamos inflare leuis* (v. 2); “soprar leves canas”. Além disso, não haveria registro na tradição de emprego do termo *excutare* aplicado a execução de instrumento musical. Assim, a crítica especializada tem adotado, normalmente, duas interpretações. A primeira delas preserva a estrutura sintática e atribui aos termos sentidos não atestados em outras fontes. É o caso da tradução de Mooney: “at elbow shaking creaking reeds” (VERGIL, 1916, p. 50); “agitando ao cotovelo rangentes palhetas”. Maurice Rat a acompanha – “*en secouant à son coude de rauques baguettes*” (VIRGILE, 1935, p. 9); “sacudindo ao cotovelo roucas canas” –, apondo, ainda, uma nota explicativa que justifica essa opção: “Les crotales furent faits d’abord d’un roseau (calamus) coupé en deux dans le sens de sa longueur, et approprié de telle sorte qu’en heurtant les deux pièces l’une contra l’autre, avec divers mouvements de doigts, on obtenait un son assez semblable à celui que produit la cigogne avec son bec: telles les cliquettes de nos enfants. On confectionna ensuite des crotales avec des pièces de fer ou de bronze fort épaisses et un peu concaves, semblables aux chaplacheon des Provençaux: ce sont sans doute des baguettes de ce genre que Syrisque entrechoque” [Os crótalos eram feitos, inicialmente, de juncos (*calamus*) cortados em dois no sentido de seu comprimento, e dispostos de tal modo que golpeando as duas peças uma contra a outra, com vários movimentos dos dedos, obteríamos um som bastante semelhante àquele que produz a cegonha com seu bico, tal qual os chocalhos de nossas crianças. Depois, confeccionaram-se crótalos com peças de ferro ou bronze batido, e levemente côncavas, semelhantes aos “chaplacheon” provençais: são, indubitavelmente, instrumentos desse tipo que a taberneira síria chacoalha] (VIRGILE, 1935, p. 249). Nessa interpretação, os “cálamos” (v. 4) seriam o “crótalo” (v. 3). Mas tal equivalência não encontraria testemunho na tradição latina. A segunda interpretação preserva o significado convencional dos termos,

que estariam organizados estilisticamente sob a forma de um hipérbato, cuja estrutura sintática ‘real’ seria: *cubitum excutiens ad raucos calamos*, “movendo os cotovelos ao som de roucos cálamos” (em nossa tradução). Acolhemos essa leitura, por considerá-la melhor: (a) os significados convencionais dos termos são preservados; (b) o hipérbato é um recurso estilístico habitual na poesia (latina); e (c) na economia geral do poema, essa leitura apresenta lógica interna, pois antecipa o ambiente bucólico descrito a seguir (v. 9-10), visto que “cálamos” (v. 4) antecipa a “rústica flauta” (v. 10) (Cf. PSEUDO-VIRGILIO, 2014, p. 66-68)

<sup>6</sup> *Cordas*: entenda-se “instrumentos musicais de cordas”.

<sup>7</sup> No discurso direcionado ao *uiator*, o primeiro argumento da taberneira “consiste em contrastar la incomodidad propia de la permanencia en el espacio exterior, determinada por el cansancio y el agobiante calor, cosa que se repite para el asno en el v. 25 (*lassus iam sudat asellus*), con el placer provisto por el espacio interior que, con un mismo y único objeto (*bibulo [...] toro*), resuelve la fatiga y la sed” (PSEUDO-VIRGILIO, 2014, p. 68).

<sup>8</sup> *Gruta do Mênalo*: Mênalo é um monte da Arcádia, pátria de pastores e poetas, consagrado ao deus Pã. Em Virgílio, o termo funciona como metáfora para o gênero bucólico: *incipit Maenalius mecum, mea tibia, uersus*; “começa comigo, minha flauta, versos do Mênalo” (*Ec.* VIII, 21). O termo *gruta* (no texto-base latino, *antro*), por se referir à habitação de pastores (*Ec.* I, 75; V, 6; IX, 41), reforça o tom bucólico destes versos (v. 9-10): *en et Maenalia quae garrit dulce sub antro/rustica pastoris fistula more sonat*; “aqui também cantarola docemente sob a gruta do Mênalo/a rústica flauta que soa ao modo pastoril”.

<sup>9</sup> Estes dois versos (v. 10-11) recriam um *locus amoenus* bucólico, que, a partir do v. 29, dará lugar a elementos próprios da elegia amorosa: “El componente bucólico se hace presente mediante la apelación a una serie de tipologemas propios de este género y a la intertextualidad, esto es [...], la remisión al modelo genérico y al modelo ejemplar. La primera de estas estrategias involucra, en un sentido amplio, la topotesia vinculada al estereotipo del *locus amoenus*, determinado por elementos tales como los lugares sombreados (8, 31), el murmullo del agua (12), el canto de la cigarra y el huidizo lagarto (27-28), las flores (13-14) y los frutos comestibles (18-19, 21). Si bien el *locus amoenus* es un tópico presente en varios géneros, tenemos un anclaje bucólico específico en la presencia de tipologemas pastoriles por antonomasia en los v. 9-10: el Mênalo, epónimo indiscutible de la Arcadia, el pastor, la flauta rústica y la cueva. Con todo, no debemos olvidar que en Copa este *locus amoenus* no es ese espacio presuntamente natural y privilegiado del género pastoril sino un mero simulacro, donde la sombra no la dan los árboles sino las glorietas y las parras, donde las flores, lejos de crecer libremente por los prados, aparecen ya cortadas y transformadas en guirnaldas o coronas, y donde la aparente apacibilidad inherente a estos sitios convive con el espacio de la taberna, cerrado, ruidoso, lleno de humo y movimiento. Ahora bien, este espacio artificioso, a la vez plácido y asexuado propio de la bucólica virgiliana, se fractura repentinamente a

partir del verso 29 por la referência a las actividades específicas que la lasciva tabernera propone al *uiator*, dando pie a una escena atravesada por tipologemas propios de la elegía de asunto erótico. Así, el *locus amoenus*, aunque todavía aludido por el participio *recubans* del verso 29, ubicado exactamente en la misma posición métrica que tiene el famoso primer verso de la bucólica 1 de Virgilio (*Tityre tu patulae, recubans sub tegmine fagi*), deviene un espacio erotizado donde el *uiator*, recostado y ciñendo con una corona de rosas su cabeza pesada por el vino, arrancará besos de la boca de una *puella*, a la que, como corresponde al discurso elegíaco, se califica con el adjetivo tenera. Pero a su vez, esta inscripción de lo elegíaco implica, de algún modo, una tensión semejante a la observada a propósito del simulacro de la vida bucólica. En efecto, esta invitación a ingresar a un espacio para gozar de una *puella* puesta en boca de una mujer, es una suerte de inversión de la circunstancia más típica de la anécdota elegíaca: el *paraclausithyron* en que el *exclusus amator* trata en vano de persuadir a la *puella* para que lo admita en el espacio vedado, ocupado por ella” (PSEUDO-VIRGILIO, 2014, p. 28-30).

<sup>10</sup> *Aqueloo*: nome de um rio da Etólia, o maior da Grécia, e do deus desse rio. Atribuem-se-lhe muitos amores, dos quais teriam nascido filhos e filhas, entre os quais as Sereias (GRIMAL, 1979. Verbete: *Aqueloo*).

<sup>11</sup> *Ceres*: deusa romana relacionada à fertilidade vegetal, assimilada à deusa grega Deméter (GRIMAL, 1979. Verbete: *Ceres*).

<sup>12</sup> *Amor*: entenda-se “deus do amor”, “Cupido”.

<sup>13</sup> *Brômio*: epíteto concernente a Dioniso em hinos entoados em seu culto. Etimologicamente, *Bromius* designa “estremecimento, ruído prolongado, frêmito”; donde ‘Brômio’ significa ‘o ruidoso, o palpitante’, deus associado às vinhas, ao vinho e aos delírios místicos (BRANDÃO, 2001. Verbete: *Dioniso*).

<sup>14</sup> *Guarda da habitação*: referência a Priapo, deus da fertilidade que preside os jardins, os pomares e os rebanhos. As estátuas do deus, representadas com enorme falo ereto, eram colocadas geralmente em hortas ou na porta das casas. Por vezes, a estátua era adornada com outros utensílios, como, neste caso, uma foice de salgueiro.

<sup>15</sup> Estes dois versos (23-24) – *est tuguri custos armatus falce saligna./sed non et uasto est inguine terribilis*; “está o guarda da habitação armado com foice de salgueiro, / mas terrível também por seu extenso falo” – geram debate entre a crítica especializada. Alguns especialistas interpretam-nos da seguinte forma: a estátua de Priapo, apesar de sua foice e de seu enorme falo, não deve suscitar terror ao viajante de passagem. Essa leitura pode ser encontrada nas traduções de Mooney – *est tuguri custos armatus falce saligna./sed non et uasto est inguine terribilis*; “has got a guardian armed with willow schythe, with monstrous groin, but terrible he’s not” [“Está o guardião armado com foice de salgueiro, com enorme virilha, mas terrível não é”] (VERGIL, 1916, p. 51 e 105) – e de Rat: *est tuguri custos armatus falce saligna./sed uasto non est inguine terribilis*; “voici le gardien de la chaumière, armé de sa faux de saule, mais il a beau avoir une vaste virilité, elle ne provoque pas la terreur” [“Eis o guarda da

habitação, armado com sua foice de salgueiro, mas apesar da enorme virilidade, ela não provoca terror”] (VIRGILE, 1935, p. 8-9). Note-se que a edição francesa, no verso 24, apresenta lição diferente daquela adotada por Mooney. Em nossa tradução, assumimos a seguinte interpretação: a estátua de Priapo, posta diante da taberna, suscita a ideia de um deus terrível e viril, mas que não deve inspirar terror ao *uiator*, que ingressa no estabelecimento a convite da taberneira. A estátua, pois, representa o “guarda da habitação” que protegeria os viajantes que ali entrassem, antecipando os prazeres sexuais que encontrariam na taberna.

<sup>16</sup> *Vesta*: filha de saturno e Ópis, deusa romana que preside o fogo. O asno é seu animal sagrado. Ovídio (*Fast.* VI, 319-348) explica a relação entre a deusa e o asno: durante um banquete, a casta deusa dormia e foi alertada pelos zurros de um asno, evitando uma tentativa de estupro de Priapo (GRIMAL, 1979. Verbete: *Vesta*).

<sup>17</sup> Cálices novos de cristal: há referência à prática de utilizar recipientes de vidro em épocas de calor, e em épocas de frio utensílios de metal: Propércio (4.8.37): “*Lygdamus ad cyathos vitrique aestiva supellex* [Lígdamo, a las jarras; vajilla veraniega de vidrio], utilizado en este último caso en un contexto erótico, tal como lo es también el de la Copa” (PSEUDO-VIRGILIO, 2014, p. 101).

<sup>18</sup> *Cerrados cenhos*: a propalada severidade romana é, frequentes vezes, identificada na literatura latina pela expressão facial cerrada, sobretudo, de homens mais velhos. Confira, a esse respeito, Catulo (5.2: *rumoresque senum seueriorum*; “os rumores de velhos muito severos”).