

v. 14, n. 2, jul./dez. 2018

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

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

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

Organização do número

Olimar Flores-Junior

Revisão: Tatiana Chanoca (português e grego)

Marina Pelluci (inglês)

Secretaria: Stéphanie Paes Rodrigues

Formatação: Alda Lopes, Henrique Vieira

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

SUMÁRIO

Apresentação	
Olimar Flores-Junior	5
Dossiê Seminários do NEAM	
O banho de Diomedes e Odisseu no fim do canto X da <i>Iliada</i> (572-577)	
<i>Diomedes and Odysseus' Bath at the End of Iliad's Book X (572-577)</i>	
Teodoro Rennó Assunção	13
Les philosophes à propos du mariage : un aspect de la pensée économique antique à l'époque classique	
<i>Philosophers on Marriage: An Aspect of Ancient Classical Greek Thought on Economics</i>	
Étienne Helmer	33
A <i>arkhê</i> da poesia e do drama na <i>Poética</i> de Aristóteles	
<i>The arkhê of Poetry and Drama in Aristotle's Poetics</i>	
Rafael Guimarães Tavares da Silva	61
Traduzir o intraduzível: o caso das partículas gregas	
<i>On Translating the Untranslatable: The Greek Particles in Evidence</i>	
Simone Bondarczuk	91
Tradução do Mito de Er (Platão, <i>República</i> , 614b-621c)	
<i>Translation of the Myth of Er (Plato, Republic, 614b-621c)</i>	
Rodolfo Pais Nunes Lopes	111
Figurações poéticas da vida rural nas <i>Geórgicas</i>	
<i>Poetic Figurations of Rural Life in the Georgics</i>	
Matheus Trevizam	125

Intervenções “autorais” e “editoriais” de Ovídio nos <i>Tristia</i> : ficcionalizações da escrita e poemas perdidos <i>Ovid’s “Authorial” and “Editorial” Interventions in Tristia: Fictionalizations of Writing and Lost Poems</i>	Júlia Batista Castilho de Avellar	155
---	---	-----

O canto de Orfeu em dísticos elegíacos: lamento e exaltação no prefácio II de <i>O rapto de Prosérpina</i> <i>Orfeu’s Song in Elegiac Couplets: Lament and Exaltation in the Preface II of The Abduction of Proserpine</i>	Heloísa Maria Moraes Moreira Penna	181
--	--	-----

Varia

A imitação de Ovídio e as estratégias de Marcial <i>The Imitation of Ovid and Martial’s Strategies</i>	Fábio Paifer Cairolli	195
---	-----------------------------	-----

O espaço heterotópico da peregrinação – uma análise heterotopológica dos caminhos de Santiago <i>The Heterotopical Space of Pilgrimage – An Heterotopological Analysis of Caminos de Santiago</i>	Victor Hermann Mendes Pena	217
---	----------------------------------	-----

A mitologia grega (1803-1804) Friedrich Schlegel Constantino Luz de Medeiros (Trad.)	241
--	-----

Recensões Bibliográficas

MARI, Tommaso. <i>Pauca de barbarismo collecta de multis</i> : studio ed edizione critica. Pisa: Edizioni ETS, 2017. 146 p.	Everton Grein	255
--	---------------------	-----



APRESENTAÇÃO

Nuntius Antiquus v. 14, n. 2, 2018

Este novo número de *Nuntius Antiquus*, revista do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, vem à luz num momento de nossa história em que escolhas coletivas consumadas em meio a um brutal esgarçamento do tecido social e a uma polarização política sem precedentes colocam em ambiente de expectativa e apreensão os rumos da educação e da cultura brasileiras, em especial aqueles relativos às Letras e às Ciências Humanas em que naturalmente se inscrevem os Estudos Clássicos. Os artigos que aqui se publicam serão portanto a afirmação da resiliência necessária de um conjunto de disciplinas ancestrais que, mais do que oferecerem um longínquo e dessueto refúgio ao espírito, fundam e informam o mundo que habitamos; e firmam não só uma forma de ilustração – o que em si mesmo nada tem de desprezível –, mas o espaço de um diálogo permanentemente recobrado. Que possam pois, em momentos de *crise* – palavra de origem grega, cujo sentido primeiro era justamente *ação ou faculdade de distinguir, de julgar* –, sempre nos valer os clássicos.

O presente volume se abre com um conjunto de oito textos que compõem o dossiê “Seminários do NEAM”, apontando assim para uma outra importante atividade dedicada aos estudos clássicos (antigos e medievais) no âmbito da Faculdade de Letras da UFMG. Os seminários do NEAM (Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da FALE), iniciados no primeiro semestre de 2017 sob a coordenação do Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção, e que eu mesmo assumi nos semestres subsequentes com a indispensável ajuda de Rafael Guimarães Tavares da Silva, aluno da área de Literaturas Clássicas e Medievais do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da FALE, vêm se firmando como um espaço muito eficaz de debate e discussão das pesquisas docentes e

discentes implicadas no domínio dos estudos da Antiguidade Clássica e Medieval, bem como no de suas “adjacências”, isto é, na influência que a cultura clássica e medieval pode exercer sobre as tradições posteriores. Nesse sentido, caberia lembrar que a nossa revista publica sistematicamente, desde 2017, sempre no primeiro número de cada ano, um dossiê dedicado à recepção dos clássicos (que obviamente não se confunde com este dossiê que ora é dado ao público).

À parte sua relevância acadêmica mais evidente, ou antes como um de seus aspectos essenciais, os seminários do NEAM têm promovido uma salutar, porque metodologicamente controlada, “supressão de fronteiras”, e isto em mais de um nível: primeiro, a já aludida frequência, por professores e alunos, pesquisadores com maior ou menor experiência, de um mesmo espaço de discussão; ganham os dois lados que ao fim não fazem mais do que um. Depois, garante-se de forma explícita a inescapável interdisciplinaridade dos estudos clássicos, algo que a prática administrativa de nossas universidades, ainda que involuntariamente, tende a minorar através da departamentalização do conhecimento: no esforço de restituir o parentesco original entre literatura, filosofia e história – apenas para declinar os rótulos de largo espectro, decalcados dos gêneros de discurso tradicionais e reproduzidos no organograma das nossas instituições de ensino e de nossas agências de fomento à pesquisa, a que outros rótulos, mais específicos, poderiam se juntar –, os seminários do NEAM acabam por promover o trânsito entre cátedras, currículos e programas de curso, revalidando assim, de certa forma, a ideia grega antiga de escola como *skholé*, ou seja, como um tipo de ócio voltado para a reflexão pura, sem compromisso necessário e imediato com a utilidade prática, que no caso se configura como um tempo relativamente livre das obrigações didáticas mais rigidamente enquadradas, embora possa também ser contado entre elas. Enfim, trata-se também de estreitar os laços interinstitucionais, uma vez que, respeitada a disponibilidade orçamentária de cada semestre, os seminários do NEAM normalmente contam com a participação de convidados de outras instituições universitárias do Brasil e do exterior, fomentando uma colaboração cujo ganho é igualmente coletivo.

Dos oito textos reunidos neste dossiê, sete tiveram sua origem nas palestras apresentadas durante o III Seminário do NEAM, ocorrido ao longo de todo o primeiro semestre de 2018. A única exceção é a contribuição de Étienne Helmer, que consiste na reformulação de uma

conferência proferida por ocasião de uma das Jornadas do NEAM (uma outra atividade promovida pelo referido núcleo de estudos), no segundo semestre de 2017. Uma primeira versão deste texto já reformulado foi aliás apresentada em forma de comunicação no Centre Léon Robin (CNRS – Université de Paris IV, França) em 23 de novembro de 2018, como informa o próprio autor em nota.

A disposição dos textos não segue a ordem das apresentações no seminário. Optou-se, em nome de uma coerência mínima, pela ordem cronológica aproximativa dos temas tratados em cada um, os estudos gregos aparecendo então antes daqueles dedicados à cultura latina. O artigo de abertura, “O banho de Diomedes e Odisseu no fim do canto X da *Iliada* (572-577)”, de Teodoro Rennó Assunção, comenta pormenorizadamente, com especial atenção aos detalhes do texto, uma cena algo atípica deste poema homérico, que suscita ao fundo a retomada de problemas mais complexos relativos ao todo da obra, tais como sua autoria e unidade, bem como a verossimilhança das ações nela narradas. Na sequência, a já mencionada contribuição de Étienne Helmer problematiza, através do exame de passagens de obras de Platão, de Xenofonte e de Aristóteles (e também do Pseudo-Aristóteles), a relação conjugal no seio da *oikonomia* familiar e, partindo desta, no quadro mais amplo da *pólis* grega, defendendo a hipótese de que, nesse contexto, o matrimônio é o eixo que opera a mediação entre o biológico e político. O artigo seguinte, intitulado “A *arkhé* da poesia e do drama na *Poética* de Aristóteles”, de Rafael Guimarães Tavares da Silva, retoma o intrincado – e por vezes obscuro – tratado aristotélico sobre a poesia, postulando para este contexto a centralidade da ideia de *arkhé* (“origem”, “princípio”, “poder”), termo que poderia, como sustenta o autor, funcionar como chave de leitura de certas passagens da obra, inclusive em contraponto com a teoria platônica sobre o assunto. O quarto texto do dossiê, substancialmente diferente em termos de abordagem e interesses dos que o precederam, prova a diversidade temática e metodológica que caracteriza os seminários do NEAM: o artigo “Traduzir o intraduzível: o caso das partículas gregas” de Simone Bondarczuk, ancorado em teorias linguísticas e gramaticais recentes, enfrenta o delicado problema das chamadas *partículas gregas*, categoria de palavras frequentemente designadas como *marcadores discursivos* que não raro, tal como explica a autora, colocam sérias dificuldades de compreensão para os leitores e, sobretudo, para os tradutores dos textos gregos, na medida em que,

opacas de um ponto de vista meramente semântico, essas *particulas* ganham uma importância decisiva na sintaxe contextualizada de seus usos. Considerando ainda a atividade tradutória como uma das mais relevantes no âmbito dos estudos clássicos – e passando da teoria à prática – Rodolfo Pais Nunes Lopes, em sua contribuição “Tradução do Mito de Er (Platão, *República* 614b-621c)”, propõe uma versão em língua portuguesa da célebre passagem platônica, baseada na recente edição do texto grego estabelecida por S. R. Slim (Oxford, 2003), acrescida de uma série de notas que buscam explicar suas opções tradutórias. Passando em seguida aos temas latinos, o estudo de Matheus Trevizam, “Figurações poéticas da vida rural nas *Geórgicas*”, debruça-se sobre o poema virgiliano para detalhar nele os elementos que nos permitem avaliar o grau de “ficcionalização” com que o poeta descreve a vida rural e as práticas agrícolas da Roma antiga. Na sequência, Júlia Batista Castilho de Avellar assina “Intervenções ‘autorais’ e ‘editoriais’ de Ovídio nos *Tristia*: ficcionalizações da escrita e poemas perdidos”, em que o problema da ficcionalização poética retorna, desta vez num estudo que faz convergir a análise propriamente literária da obra ovidiana com elementos da filologia clássica, sugerindo que o projeto autobiográfico do poeta lança luz sobre suas remissões – de caráter metapoético – às próprias obras, notadamente àquelas incompletas (como no caso dos *Fastos*) ou supostamente perdidas (como no caso da tragédia *Medeia*). Fechando o dossiê, Heloísa Maria Moraes Moreira Penna, em “O canto de Orfeu em dísticos elegíacos: lamento e exaltação no prefácio II de *Orapto de Prosérpina*”, examina a referida obra épica de caráter mitológico do poeta de Alexandria, Cláudio Claudiano, buscando apontar, no prefácio de seu segundo livro, a engenhosa harmonia que une o padrão métrico adotado e a expressividade de seu entrecho.

A seção seguinte, “Varia”, que segue para a disposição dos artigos o mesmo princípio ordenador do dossiê, abre-se com um estudo de Fábio Paifer Cairolli, intitulado “A imitação de Ovídio e as estratégias de Marcial”, que propõe uma nova tipologia das apropriações da obra ovidiana por Marcial, diferente daquelas comumente adotadas, visando contemplar a complexidade dos procedimentos poéticos envolvidos. No texto seguinte, tratando de temática medievalista, “O espaço heterotópico da peregrinação – uma análise heterotopológica dos caminhos de Santiago”, Victor Hermann Mendes Pena mobiliza o conceito de *heterotopia*, tal como definido por Michel Foucault, para

examinar o tema da peregrinação, contextualizado pela topografia descrita no “Purgatório” de *A divina comédia* de Dante e, principalmente, pelas narrativas conectadas aos Caminhos de Santiago de Compostela, afirmando a pertinência do exame do fenômeno da peregrinação, segundo o referido conceito, para a elaboração de uma “história do espaço”. A seção “Varia”, a exemplo do dossiê “Seminários de NEAM”, encerra-se também com uma tradução: trata-se de um texto emblemático – e obviamente relevante para os estudos clássicos – de Friedrich Schlegel, “A mitologia grega (1803-1804)”, traduzido por Constantino Luz de Medeiros; segue-se à tradução o texto original em alemão.

Fechando este segundo número do v. 14 (2018) de *Nuntius Antiquus*, na seção “Recensões bibliográficas”, publicamos a resenha de Everton Grein para a edição anotada (e com um rico aparato crítico) de *Pauca de barbarismo collecta de multis*, preparada por Tommaso Mari, cuja relevância, assinala o resenhista, é dada já pelo fato de se tratar da *editio princeps* de uma vasta compilação gramatical latina datada da época carolíngia.

Olimar Flores-Júnior
Editor do presente número

DOSSIÊ
SEMINÁRIOS DO NEAM



O banho de Diomedes e Odisseu no fim do canto X da *Iliada* (572-577)

Diomedes and Odysseus' Bath at the End of Iliad's Book X (572-577)

Teodoro Rennó Assunção

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
teorenno@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende comentar com algum cuidado a cena do banho de Diomedes e Odisseu no fim do canto X da *Iliada* (572-577), cena de algum modo atípica (ainda que se conforme basicamente ao padrão das “cenas típicas” de banho da *Odisseia*) em um canto também atípico (por descrever uma missão noturna de espionagem desta dupla de aqueus no acampamento troiano), por ser a única cena de banho de heróis mortais realizada na *Iliada*, e, justamente por isso, tentando contrastá-la com a breve cena de banho do deus Ares e com as outras cenas de banho de heróis apenas sugeridas, mas não efetivadas neste poema.

Palavras-chave: banho; Diomedes; Odisseu; cena típica; canto X; *Iliada*.

Abstract: The aim of this article is to comment carefully on the scene of Diomedes and Odysseus' bath at the end of *Iliad's* Book X (572-577). Such a scene is somehow atypical, even though it basically conforms to the pattern of *Odyssey's* bathing “type-scenes”. Besides that point, this scene is located in a book that is also atypical in the *Iliad* because it describes these two Achaeans' nocturnal mission of spying on the Trojan camp. The atypicality of this episode is due to the fact that it portrays the only mortal heroes' bathing scene that happens in the *Iliad*. Therefore, this article tries to contrast the aforementioned scene with the brief scene of god Ares' bath and with other mortal heroes' bathing scenes which were only suggested, yet did not happen in this poem.

Keywords: bath; Diomedes; Odysseus; type-scene; book X; *Iliad*.

Apesar de quase poder passar despercebida na *Iliada* – por sua pouca importância para a intriga principal da cólera (*mēnis*) de Aquiles e a decisão final da guerra de Troia (apenas o desfecho positivo de uma missão noturna de espionagem, com uma vitória pontual da dupla de espiões aqueus que mata o espião troiano e treze aliados trácios que dormiam, além de roubarem os dois excepcionais cavalos de seu rei Reso) – a cena do banho de Diomedes e Odisseu no fim do canto X da *Iliada* (572-577) é uma curiosidade aparentemente estranha neste canto também algo estranho (pois único em seu modo não convencional de fazer a guerra),¹ pois ela é, no presente (e mesmo no passado) narrativo da *Iliada*, a única cena de banho de heróis mortais vivos (pois há uma brevíssima do deus Ares, cf. *Il.* V, 905), realizada e não apenas pensada como possibilidade (pois ao menos três são imaginadas assim) neste poema, ou seja: um *hápax legómenon* (“algo dito uma única vez”) narrativo, com também a única ocorrência na *Iliada* do termo *asáminthos* (“banheira”)² e uma combinação única de um banho prévio no mar e de

¹ Não é minha intenção aqui retomar toda a enorme discussão erudita sobre a pretensa estranheza e não autenticidade do canto X da *Iliada*, que pode se confundir de alguma maneira com a ainda mais difícil e complexa questão da autoria da *Iliada* e da *Odisseia* (ou “questão homérica”), mas irei apenas definir brevemente minha posição como sendo, em princípio, favorável à ideia de uma longa tradição oral homérica (isto é, de várias gerações de cantores recriadores destes dois poemas e não de um ou dois poetas individuais com o nome próprio de “Homero”) de composição através não somente de “fórmulas” no sentido proposto por Milman Parry (de “um grupo de palavras, regularmente utilizado nas mesmas condições métricas, para exprimir uma dada ideia essencial”, *apud* NAGY, 1979, p. 1), mas também de “temas” ou “unidades narrativas que se repetem” (ainda que não exatamente palavra a palavra, como no caso das fórmulas com que eles são construídos e aos quais elas servem) tais como propostos primeiramente por Albert Lord (cf. LORD, 1951, p. 73), estando, portanto, basicamente de acordo com as posições de Casey Dué e Mary Ebbott no seu grande livro sobre o canto X da *Iliada* (*Iliad 10 and the Poetics of Ambush* [2010]), quando consideram que este faz parte integralmente deste poema e desta tradição, ainda que tematicamente ele possa parecer minoritário ou excepcional na *Iliada* e mais próximo da *Odisseia* (ver, para tanto, todo o capítulo 1, “Interpreting *Iliad* 10”, [DUÉ; EBBOTT, 2010, p. 3-29]).

² Steve Reece, estudando este termo no breve artigo “The Homeric Ἀσάμινθος: Stirring the Waters of the Mycenaean Bath” (2002), lembra não só da existência atestada de “banheiras” no chamado “palácio de Nestor” em Pilos, mas também da descoberta de

um banho de banheira (com unção de óleo) que antecede uma refeição com uma libação à deusa Atena.

Vejam, então, de um modo um pouco mais alargado, esta cena de banho – nosso objeto primeiro – em uma tradução (ou primeira interpretação) que visa apenas a alguma precisão semântica (incluindo a maneira sintática), mas não a uma qualquer correspondência rítmica com o hexâmetro dactílico:

E na popa da nau os despojos sangrentos de Dólou
 pôs Odisseu, pra que preparassem a oferenda pra Atena.
*E eles próprios o suor abundante lavaram, no mar
 entrando, em torno das pernas, pescoço e coxas.
 Mas depois que a onda do mar seu suor abundante
 lavou da pele e foram refrescados no caro coração,
 nas banheiras bem-polidas entrando, se banharam.
 E os dois, tendo se banhado e unguido à larga com óleo,
 para o jantar se assentaram, e da ânfora cheia
 retirando o vinho prazer-de-mel, a Atena libaram.*

(*Iliada* X, 570-579)³

uma espécie de “selo” em metal em Cnossos, tendo em um dos lados a figura de um cervo, e no outro duas inscrições em Linear B que se leem como: *ke-ni-qa* (*khérniba*, “bacia pra lavar as mãos”) e *a-sa-mi-to* (*asáminthos*, “banheira”), termos encontráveis em Homero, mas já presentes na civilização micênica do segundo milênio a.C., ainda que *asáminthos* não fosse mais na primeira metade do primeiro milênio a.C. o termo mais comum para designar uma “banheira” (ver, p. ex., *púelos*, *baláneion* ou *skáphē*), mas que teria se conservado (como um “fóssil”) na tradição épica hexamétrica por meio do seu uso em fórmulas preenchendo o primeiro hemistíquio do verso. E, quanto à etimologia, S. Reece ainda crê na possibilidade de um empréstimo a partir do acádio *namsitu* (“bacia para lavagem” ou “banheira”), tal como proposto por Szemerényi (REECE, 2002). Aproveito esta nota também para informar que na transliteração do grego adotei a prática de sublinhar os “e”s e “o”s longos (étas e ômegas) para diferenciá-los dos “e”s e “o”s breves (épsilons e ómicrons).

³ Adoto para todas as passagens citadas da *Iliada* (sempre aqui em traduções minhas) o texto grego da edição de Thomas W. Allen e David B. Monro (*Homeri Opera: Ilias*, 1989). Foram cotejadas as edições do texto grego de Helmut van Thiel (*Homeri Ilias*, 1996) e de Martin L. West (*Homeri Ilias, volumen prius; volumen alterum*, 1998; 2000). Dado o critério semântico-sintático (e não métrico ou rítmico) das minhas traduções, foram consultadas para cotejo as traduções da *Iliada* para o português de Carlos Alberto

Ainda que composta com elementos de uma cena homérica típica de banho (em que certos elementos básicos aparecem numa certa ordem: banho, unção de óleo e o vestir roupas novas)⁴ tal como encontrada com alguma frequência na *Odisseia* (são oito ocorrências, das quais duas contêm o mesmo verso 576 de *Iliada* X: *Odisseia* IV, 48 e XVII, 87), fazendo parte, portanto, de um repertório épico tradicional de unidades narrativas (assim como também as cenas típicas de banho ou lavagem dos cadáveres de Pátroclo e de Heitor, que seguem um padrão análogo, o confirmam por sua importância no último terço do poema), esta cena é única na *Iliada* (tornando difícil, na ausência de uma série, considerá-la típica aí) e poderia levar à questão de por que não ocorrem outras cenas de banho de heróis mortais vivos neste poema ou a de por que apenas nela uma “banheira” (*asáminthos*) é mencionada (e, o que poderia ser considerado mais desconcertante, no acampamento dos aqueus e não no palácio de Príamo, por exemplo).

Mas, antes de comentar esta cena (pensando-a também no quadro único do canto X), e deixando de lado (para uma outra ocasião) as importantes cenas de banho dos cadáveres de Pátroclo e de Heitor (assim como a do de Sárpedon, que é, porém, diferenciada),⁵ eu gostaria de citar

Nunes (2011) e de Frederico Lourenço (2005). Os itálicos, usados para destacar (em todas as passagens citadas) as cenas mais estritas de banho, são sempre meus.

⁴ Ver para a definição de “cena típica” homérica e, em particular, a do banho, o capítulo 10, “Bad”, na obra pioneira *Die typischen Szenen bei Homer* de Walter Arend, que a define assim (nesta ordem sucessiva): “Lavar, ungir e colocar vestes limpas” (“Waschen, Salben und Anlegen reiner Kleidung”; AREND, 1933, p. 124). Para um estudo das “cenas típicas” (ou “temas”, segundo o conceito de Albert Lord) de banho na *Odisseia*, ver também o subcapítulo “The Bath” no capítulo 7 (“Thematic Structure in the *Odyssey*”) de *Traditional Oral Epic* de John Miles Foley (1990, p. 248-257). Para uma definição de “tema”, com suas possíveis expansões, abreviações e conexões com outros temas, ver ainda o capítulo 4 (“The Theme”) do fundamental *The Singer of Tales* de Albert B. Lord (2000, p. 68-98). E para uma definição da cena típica do banho no quadro ritual maior da hospitalidade, ver a seção 3.1.2 (“Bathing”) do subcapítulo 3.1 (“Hospitality in General”) do artigo “Homer and the Oral Tradition: The Type-Scene” de Mark W. Edwards (1992, p. 306).

⁵ Ver, para os banhos dos cadáveres na *Iliada*, o artigo focado neles “The Poetics of Bath in the *Iliad*” de Jonas Grethlein (2007).

e comentar bem sucintamente as outras cenas de banho, pensadas como possibilidades, mas não efetivadas, de heróis mortais vivos na *Iliada*, assim como a brevíssima do deus Ares, para não só percebermos o seu outro padrão, mas também para eventualmente delas extrairmos algumas conexões básicas, que poderiam ajudar a compreender melhor esta cena única de banho (e sua razão de sê-lo) efetivada no fim do canto X.

Começemos, então, com um mesmo critério de tradução, pela cena ultraconcisa (um verso apenas: V, 905) do banho do deus Ares:

E a este, Peéon, sobre-aspergindo drogas destrói-dores,
curou; pois de modo nenhum fora feito como um mortal.

[...],

assim, então, rapidamente ele curou o impetuoso Ares.

E a este Juventude banhou, e graciosas vestes vestiu nele;
e junto de Zeus Cronida se assentou, brilhando de glória.

(*Iliada* V, 900-901; 904-906)

Se, do ponto de vista da cena típica (tal como definida em seus três elementos mínimos por Walter Arend [1933, p. 124]), este banho divino brevíssimo faz a economia da unção com óleo, ele se dá em um contexto não só de um retorno de Ares (ferido por Diomedes com a ajuda de Atena) ao palácio olímpico, mas também de uma rápida e fácil cura (como é própria ao corpo de deuses imortais) que, juntamente com o banho (dado por uma “serva” divina cujo nome não é gratuito), o rejuvenesce e explicita a sua intensidade de vida. Chama a atenção também o fato de que, logo depois do banho, Ares se assentou junto do anfitrião e senhor do palácio (Zeus), mas sem que se siga, como é comum neste tipo de cena, um banquete.

Vejamos agora, então, a primeira cena de um banho imaginado (mas não realizado ou descrito) de um herói vivo coincidentemente ferido, o médico-guerreiro Macáon, levado por Nestor de volta ao acampamento aqueu (e à sua barraca), onde, após um coquetel de vinho de Pramno, queijo de cabra ralado e cevada polvilhada, preparado por Hecamede, ele não só sacia sua sede, mas parece se restabelecer para ouvir e contar histórias com Nestor (cf. *Iliada* XI, 638-643). Mas quando Nestor propõe a ele o repouso com a fruição do vinho e um banho para lavar a sujeira

do sangue, a situação já é de pressão dos troianos junto ao acampamento aqueu, o que poderia inclusive anular a salvação de sua vida que não só o retorno, mas também a bebida e o banho poderiam estar sinalizando:

“Maior então junto às naus [é] o grito de vigorosos jovens.
Que tu mesmo agora bebas sentado o vinho flamejante,
*até que belas-tranças Hecamede a água quente de banho
esquente e lave fora os coágulos sanguinolentos;*
Mas eu, chegando ao miradouro, rápido saberei.”

(*Iliada* XIV, 4-8)

Chama a atenção aqui não só o fato de o beber o vinho anteceder o banho (em uma inversão da relação entre a cena do banho, como preparação, e a do banquete que tradicionalmente a sucede), como também, no que é a preparação para o banho com o aquecimento da água (algo que, como expansão possível, não faz parte do núcleo duro triplo da cena típica de banho), a menção apenas do elemento da lavagem da sujeira do sangue expelido da ferida (no ombro direito por uma flecha de Alexandre, cf. *Iliada* XI, 505-507), em que a água quente poderia ter uma função purificatória e terapêutica, mas nada sendo dito sobre a unção com óleo de oliva e nem sobre o vestir novas roupas. Ainda que seja possível que este banho tivesse “acontecido”, a *Iliada* (nossa única e ficcional fonte) nada mais diz sobre ele.

Vejamos o exemplo seguinte de banho imaginado (e não descrito), em que podemos ter a certeza de que ele não “aconteceu”, pois o herói que é suposto estar vivo – e para quem o banho começa a ser preparado (por meio da ordem de Andrômaca, sua mulher) – simplesmente (ou trágico-ironicamente) já está morto: Heitor.

E ordenou às servas de-belas-tranças pela casa
*colocar no fogo uma grande tripode, pra que houvesse
água quente de banho pra Heitor ao voltar do combate;*
tola, pois não percebeu que, bem longe da água de banho,
pelas mãos de Aquiles o subjugara a olhos-de-coruja Atena.

(*Iliada* XXII, 442-446)

Obviamente aqui também apenas uma ordem para o aquecimento da água é descrita, e sem a menção da sua função quanto a um possível sangue coagulado ou poeira (a lavagem não sendo nomeada e muito menos o óleo para unção ou as roupas novas para vestir), mas a menção de “uma grande trípole” a ser colocada no fogo (instrumento tradicional para o aquecimento da água) indica o quanto o grande palácio de Príamo ou os aposentos de Heitor (como os da *Odisseia*) estariam aparelhados para preparar um bom banho quente (ainda que jamais aí uma “banheira” seja mencionada). No entanto, a breve descrição é suficiente para marcar o quanto em Homero um banho pressupõe para o que é banhado ou se banha o estar vivo e em segurança, e, portanto, o quanto está “bem longe da água de banho” quem foi morto em combate como Heitor (a não ser que pensássemos que, em um deslocamento, o que ou quem será banhado, unguido com óleo e vestido com roupas novas será apenas o seu cadáver, mas, ainda uma vez ironicamente, não por ordem de Andrômaca, mas pela de Aquiles, o seu matador, cf. *Iliada* XXIV, 582-588).⁶

Vejamos, enfim, uma última e abortada tentativa de preparação de um banho quente (por ordem de alguns reis que o acompanham), desta vez para Aquiles que, em seu obstinado luto por Pátroclo, se recusa a se banhar, mesmo que esteja sujo de sangue, até o fim do poema (ainda que acabe concedendo voltar a comer e a dormir, quebrando um pouco a sua identificação com o morto):

⁶ Assim, portanto, não haveria necessariamente uma incompatibilidade total entre o mundo da guerra (desde que o guerreiro consiga temporariamente sobreviver) e um ato purificador como o do banho, apesar de o banho evocar em princípio uma situação de relativa segurança e conforto, que parece mais própria ao mundo da paz, como bem o percebeu Simone Weil, no conhecido ensaio “A *Iliada* ou o poema da força”, ao comentar (depois de citar) exatamente esta cena de inútil preparação de um banho quente para Heitor: “O infeliz, é claro, estava longe dos banhos quentes. Não era o único. Quase toda a *Iliada* se passa longe dos banhos quentes. Quase toda a vida humana se passou longe dos banhos quentes” (WEIL, 1996, p. 380). Ver também as observações de Jonas Grethlein sobre este banho abortado no artigo “The Poetics of Bath in the *Iliad*” (2007, p. 26-30).

E estes, quando então chegaram à barraca de Agamêmnon,
de imediato ordenaram aos arautos de-clara-voz
*colocar no fogo uma grande trípode, pra convencerem
o Pelida a lavar fora os coágulos sanguinolentos.*

Mas este recusou firmemente e jurou um juramento:
“Não, por Zeus, que é o mais alto e o melhor dos deuses,
não é lícito a água de banho chegar perto da cabeça,
antes de pôr Pátroclo no fogo e lhe fazer um túmulo [...]”

(*Iliada* XXIII, 38-45)

Também aqui o que temos é apenas uma ordem para o aquecimento da água (com uma fórmula já usada que menciona “uma grande trípode”, portanto um utensílio presente também no acampamento dos aqueus), e com a menção de sua função purificatória dos “coágulos sanguinolentos” (com uma fórmula também já usada, ainda que aqui não possamos dizer que os coágulos venham de uma ferida do próprio Aquiles), mas Aquiles diz não se sentir autorizado a tomar este banho, enquanto os ritos fúnebres para Pátroclo não forem efetivados, deixando claro o quanto o luto, em sua mimetização do estado do morto, afasta o enlutado de ações rituais que supõem uma básica integração à economia da vida, como o banho e o banquete, que, por sinal, acompanha na imediata sequência (cf. *Iliada* XXIII, 55-57), em uma conexão tradicional, este banho projetado e abortado por Aquiles.

Voltemos, enfim, depois desta rápida verificação destas outras parciais e negativas ocorrências de banho na *Iliada* (além da brevíssima e positiva do deus Ares), geralmente em conexão com a morte (ou o luto) ou uma situação de não segurança, à nossa única cena efetiva de banho de heróis vivos na *Iliada*, a de Diomedes e Odisseu no fim do canto X, para tentar comentar sucintamente como ela está construída internamente, e também como ela se conecta com o canto (também único) que ela conclui:

*E eles próprios o suor abundante lavaram, no mar
entrando, em torno das pernas, pescoço e coxas.
Mas depois que a onda do mar seu suor abundante
lavou da pele e foram refrescados no caro coração,
nas banheiras bem-polidas entrando, se banharam.
E os dois, tendo se banhado e ungido à larga com óleo,
para o jantar se assentaram, e da ânfora cheia
retirando o vinho prazer-de-mel, a Atena libaram.
(Ilíada X, 572-579)*

O que primeiro e estruturalmente chama a atenção, neste único banho realizado na *Ilíada*, é o fato (único também) de que ele é um banho duplo: primeiro um banho no mar (quatro versos) para a lavagem do “suor abundante” (*hidrô pollôn*) (e o “refrescar” ou “retomar fôlego”: *anépsykhthen* “no caro coração”) e depois um banho em “banheiras bem-polidas” (dois versos), com a menção da unção com óleo, mas sem nenhuma menção das roupas vestidas, e a transição tradicional para um jantar de banquete (e libação) por meio do ato de se assentarem. No que são os dois breves versos que descrevem o banho de banheira (o primeiro dos quais ocorre também em *Odisseia* IV, 48 – para a dupla Telêmaco e Pisístrato –, e XVII, 87 – para a dupla Telêmaco e Teoclímene –, enquanto o segundo é quase o mesmo, apenas com a troca do plural feminino por um dual aqui, que o verso 96 de *Odisseia* VI) não há nenhuma menção sobre o aquecimento ou a temperatura da água (apesar de ser madrugada)⁷ ou sobre um eventual efeito terapêutico desta, mas a função purificatória (mais do que higiênica) se justifica não apenas por ser ele uma preparação tradicional para o jantar (*deípnōi*), mas por conter este uma libação ritual (*leĩbon*) de agradecimento a Atena.

⁷ Tanto Bryan Hainsworth quanto Casey Dué e Mary Ebbott parecem supor em seus comentários que o banho possivelmente é quente, apesar de nada sobre o aquecimento da água ser explicitado: “[...] eles desfrutaram o prazer do banho (quente) como se estivessem se preparando para um banquete. [...] O relato do banho e refeição é quase absurdamente lacônico e omite o aquecimento da água [...]” (HAINSWORTH, 1993, p. 209, tradução minha). “O último [*i.e.* um banho numa banheira] é talvez um banho quente, mesmo se a linguagem vista em outros lugares na poesia homérica a respeito do aquecimento da água não está incluída aqui” (DUÉ; EBBOTT, 2010, p. 378, tradução minha).

Esta função poderia, por exemplo, ser conectada na *Iliada* à lavagem de uma taça (inclusive com enxofre) e das mãos por Aquiles, antes que ele faça uma libação e uma súplica a Zeus, pedindo o bom sucesso no combate (e o retorno às suas naus) de Pátroclo e dos Mirmidões (cf. *Iliada* XVI, 225-233), ou à lavagem das mãos que precede a libação e súplica a Zeus por Príamo (cf. *Iliada* XXIV, 302-307), para que seja bem-sucedido em sua ida à tenda de Aquiles buscar o cadáver de Heitor (cf. *Iliada* XXIV, 308-309), assim como também à recusa por Heitor, sujo de sangue e poeira (em seu breve retorno do campo de batalha à cidade de Troia), de fazer uma libação de vinho a Zeus, como a sugerida por sua mãe (cf. *Iliada* VI, 266-268).⁸ Ou seja: é o contato ritual com a esfera divina o que demandaria um estado de pureza ou o estar purificado, esclarecendo a dimensão religiosa do banho (ou a da lavagem das mãos).⁹

⁸ Analogamente, duas cenas de prece a uma divindade na *Odisseia* (a de Telêmaco para Atena, que ele ainda não reconheceu, em *Odisseia* II, 261; e a de Odisseu para todos os deuses olímpicos, em *Odisseia* XII, 336) são antecedidas pela lavagem das mãos na água do mar. E semelhantemente os dois banhos (ou “banhos de gato”?) de Penélope, descritos por um único e mesmo verso (*Odisseia* IV, 759 = XVII, 58; precedido por ligeira variação dele mesmo em *Odisseia* IV, 750 = XVII, 48) precedem uma prece ou súplica a uma divindade: no fim do canto IV para Atena, e no começo do canto XVII para todos os deuses olímpicos.

⁹ Como observa com razão Jean-Pierre Vernant (no artigo “Le pur et l’impur”): “A limpeza física ultrapassa [...] o domínio do corpo. A mancha que o suja avilta o indivíduo e o torna feio. Proíbe-o também de entrar em contato com os deuses: o homem deve se lavar antes dos atos de culto. [...] Não se apresentaria a limpeza física [em Homero], logo de cara, como um valor religioso?” (VERNANT, 1974, p. 122, tradução minha). Ou ainda: “A sujeira ‘física’ no sentido de Homero e Hesíodo só se compreende [...] no quadro de um sistema religioso de pensamento. Uma ‘sujidade’ aparece como um contato contrário a uma certa ordem do mundo pelo fato de que ele estabelece uma comunicação entre realidades que devem permanecer bem distintas” (VERNANT, 1974, p. 131, tradução minha). Esta dimensão religiosa do banho (analogamente à da lavagem das mãos) estaria, por outro lado, conectada também à dimensão ritual da refeição (mesmo que o elemento do sacrifício não seja explicitado em sua preparação), tal como o sugere R. Ginouvès (em *Balaneutiké: Recherches sur le bain dans l’Antiquité grecque*): “Também pode-se admitir que este gesto correspondia, ao menos em parte, à ‘purificação necessária antes de realizar um ato religioso’. Com efeito, a refeição parece ser, nesta sociedade, um ato com valor religioso, tanto em circunstâncias ordinárias quanto em situações nas quais ela é a sequência de um sacrifício solene” (GINOUVÈS, 1962, p. 152, tradução minha).

Na conclusão do canto X, no entanto, a divindade não é Zeus, mas Atena, para quem no início da cena da chegada ao acampamento (com o efeito de uma microcomposição em anel) Odisseu colocou na popa da nau “os despojos sangrentos de Dólón” (*énara Dólōnos*, *Iliada* X, 570) enquanto “uma oferenda sacrificial” (*hiròn*, *Iliada* X, 571) da dupla. O que também está em perfeita consonância com todo o cuidado religioso dos dois para com esta divindade guerreira astuciosa, ao longo deste canto, desde a escolha de Odisseu como companheiro por Diomedes (cf. *Iliada* X, 245) e as duas orações ou súplicas a ela (a de Odisseu e depois a de Diomedes, cf. *Iliada* X, 277-294), depois que ela se manifesta sonoramente, porque é noite, como uma garça (cf. *Iliada* X, 274-276).

Mas o banho inicial no mar (assim como o banho duplo) merece, por seu insólito homérico (na *Odisseia* o banho no rio, justamente para tirar a salsugem do mar, e depois o de banheira de Odisseu na Feácia estão separados espacial e temporalmente), uma tentativa de comentário e interpretação. Curiosamente, no canto I da *Iliada*, em um momento que precede a tentativa por Agamêmnon de aplacar a cólera de Apolo e a peste enviada ao acampamento aqueu com a devolução de Criseida e uma hecatombe a este deus em Crisa, Agamêmnon propõe ao seu exército em Troia uma purificação (com o uso de um verbo, *apolymainesthai*, menos genérico do que “banhar” ou “lavar”, *loéo* ou *nízo*) no mar e também a realização de uma hecatombe ao deus:

*E o Atrida ordenou que eles se purificassem;
e eles se purificaram e no mar as impurezas lançaram,
e sacrificaram a Apolo adequadas hecatombes
de touros e de cabras junto à orla do mar infértil.*

(*Iliada* I, 313-316)

Ora, ainda que a sujeira retirada no banho de mar por Diomedes e Odisseu não inclua o sangue e seja dita apenas um “suor abundante” (que recobriria a “pele”), justificável por toda a ação noturna arriscada e de grande esforço físico realizada pela dupla (com também o deitar junto a cadáveres, o correr e o cavalgar carregando despojos), não podemos nos esquecer com facilidade de que os dois – ou mais precisamente Diomedes – não só decapitaram o espião troiano Dólón (depois de

colher informações dele), mas também mataram treze guerreiros trácios que estavam dormindo,¹⁰ em um ataque surpresa muito pouco leal, mas condizente com uma expedição noturna de espionagem e guerrilha. Seria possível lembrar que após o massacre dos 108 pretendentes na *Odisseia*, no que foi também um ataque surpresa (ou “emboscada”, *lókhos*), Odisseu não somente purifica o salão do palácio com enxofre e fogo (cf. *Odisseia* XXII, 491-494), como também ordena que todos que participaram dele (Telêmaco, Eumeu e Filício, além dele mesmo) tomem um banho purificador que deve também preceder uma festa de casamento fingido, e, no caso dele mesmo, o seu encontro final e ida para o leito com Penélope (cf. *Odisseia* XXIII, 130-163).

Esta última conexão com o ataque surpresa aos pretendentes na *Odisseia* talvez permita também pensar a relação entre este banho único na *Iliada* e o canto X, que – como bem demonstraram Casey Dué e Mary Ebbott no livro *Iliad 10 and the Poetics of Ambush* (2010, p. 31-87), que aqui nos serve de base – também é único e insólito no presente narrativo da *Iliada* (mas não nas histórias de razias de gado, como a contada por Nestor no canto XI), por ser uma história de uma missão de espionagem noturna, cuja lógica e organização (que os autores definem como sendo a de uma “emboscada” ou *lókhos*) é completamente diferenciada da do combate aberto em pleno dia, que caracteriza a imensa maioria dos combates neste poema de guerra, assim como dos modos de comportamento guerreiro “leal” a ele associados. Ela é, por isso, mais próxima, no seu privilegiar a *mêtis* (“astúcia”), o disfarce e o engano (e não a força física ou a simples coragem), de vários episódios

¹⁰ Annie Schnapp-Gourbeillon sugere, em *Lions, héros, masques: les représentations de l'animal chez Homère* (a partir de *Le pur et l'impur* de Louis Moulinier), que a lavagem no mar se justificaria no caso de uma mácula (ou impureza: “souillure”) grave, pois a água lustral ou a água corrente seriam insuficientes para isso e apenas o mar lavaria tudo (SCHNAPP-GOURBEILLON, 1981, p. 118). Poderíamos, no entanto, acrescentar que, após esta lavagem no mar, um banho com água doce seria necessário para retirar o sal da água do mar. Ver o seguinte comentário de Bryan Hainsworth: “Uma vez que os heróis já se banharam no mar, a razão de ser da banheira deve ser que ela provê um banho quente [...] e água doce para remover o sal do mar” (HAINSWORTH, 1993, p. 209, tradução minha).

contados no presente (como o massacre dos pretendentes) ou enquanto memória (a missão de espionagem de Odisseu-mendigo e o cavalo de madeira em Troia, o ataque surpresa a Proteu por Menelau, ou ainda o cegamento do Ciclope e a saída de sua gruta) na *Odisseia*, fazendo, de algum modo, do canto X o mais odisseico dos cantos da *Iliada*, ainda que inscrito em um modelo alternativo de guerra (o da “emboscada” ou guerrilha) que faz parte da tradição épica homérica como um conjunto e não é exclusividade da *Odisseia*.

Apenas para lembrar alguns elementos deste modelo de narrativa de “emboscada”, poderíamos citar (na esteira do capítulo “The Poetics of Ambush” do livro já citado de C. Dué e M. Ebbott [2010, p. 31-87]): a noite, que torna a distinção visual mais difícil, exigindo uma acuidade auditiva; o armamento ou disfarce (como peles de animal) que não deve brilhar (como o bronze) para não chamar a atenção; armas de tiro à distância mais imprevisíveis como o arco;¹¹ o trabalho ou atividade em dupla ou em grupo (potenciando a diversidade da inteligência e da força), mas sempre com a escolha dos melhores; ou ainda (o que é típico da *mētis*) o aproveitamento rápido das boas ocasiões que se apresentam.

Quanto ao penúltimo elemento citado, o trabalho em dupla, que permitiria uma melhor ou mais ampla “percepção da situação” (*nóos*),¹²

¹¹ Coincidentemente também é uma dupla, Trasimedes (filho de Nestor) e Meríones (escudeiro de Idomeneu), que lideram os guardas (e, portanto, também estão acordados) no posto mais avançado do acampamento aqueu, que dará os elmos foscos para Diomedes e Odisseu, sendo que é Meríones quem dará um arco (além de uma aljava e uma espada) para Odisseu (cf. *Iliada* X, 260-271), que, no entanto, só o utilizará como uma espécie de chicote para estimular os cavalos (cf. *Iliada* X, 513-514). Ora, a figura fingida (por Odisseu-mendigo) do irmão mais novo de Idomeneu na *Odisseia* lembra muito Meríones por suas características e poderia estar sendo usada como um modo cifrado de sinalizar para Penélope a verdadeira identidade do mendigo. Ver para tanto o artigo de Adele J. Haft, “Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan Lies of *Odyssey* 13-19” (1984, p. 295-298) e também toda a primeira parte, “Odysseus” (e, em especial, o capítulo 4, “The Younger Brother”), do livro *Eve of the Festival: Making Myth in Odyssey 19* de Olga Levaniouk (2011, p. 21-189, p. 56-81).

¹² Para uma definição de *nóos* como uma espécie de “sexto sentido” (a partir das cinco sensações), mas prático e não exatamente intelectual, permitindo em uma dada situação avaliar como se portar e o que é preciso fazer, ver o artigo de Kurt von Fritz “*Νόος and νοεῖν in the Homeric Poems*” (1943).

facilitando um bom resultado ou “ganho” (*kérdos*), tal como o justifica Diomedes (cf. *Iliada* X, 224-226) um pouco antes de escolher Odisseu como companheiro por sua “capacidade extraordinária de perceber” (*períoide noēsai*), responsável pelo provável “retorno” ou sobrevivência da “dupla” (*ámpho nostésaimen*), mesmo em uma situação muito adversa (cf. *Iliada* X, 246-247), este elemento, bem marcado formalmente (desde sua aparição: *sún te dý' erkhoméno*, “e dois indo juntos”, *Iliada* X, 224) pelo uso do número dual, reaparece na cena de banho e na do assentar-se (que funciona como transição para a do banquete) também pelo uso do número dual, em um artigo definido (*tò*), dois participios médios (*loessaméno* e *aleipsaméno*) e um verbo finito (*ephizanéten*): “E os dois, tendo se banhado e ungido à larga com óleo,/ para o jantar se assentaram [...]” (*Iliada* X, 577-578, itálicos meus), no que poderia também ser pensado como uma contraposição mínima (que prenuncia o trabalho coletivo) ao isolamento de Aquiles que, por causa da cólera, se retira do combate e da comunidade guerreira aqueia. É, aliás, na ausência de Aquiles (e em presença de um triunfo temporário de Heitor), sob o signo de uma premente “necessidade” (*khreó* ou *khreió*), termo recorrente na preparação desta expedição noturna de espionagem (cf. *Iliada* X, 43, 85, 118, 142, 172), que os chefes aqueus irão se reunir para, a partir de uma sugestão de Nestor, tentar esta expedição. Coincidentemente, mesmo que o dual não seja usado, a convocação do Conselho dos chefes começa com um trabalho conjunto dos dois irmãos e reis Agamêmnon e Menelau, que estão igualmente preocupados e insones (cf. *Iliada* X, 36-71) e vão respectivamente chamar (o primeiro) Nestor e (o segundo) Ájax e Idomeneu.¹³

¹³ Ver para a oposição entre o estilo de ação individualista (de Aquiles) e o cooperativo (de Agamêmnon e Menelau), além da discussão sobre o tema da “necessidade” nos cantos IX a XI da *Iliada*, o artigo (que em boa parte nos inspira aqui) “The Theme of Need in *Iliad* 9-11” de Robert Rabel (1991). Este artigo permite ver também como o canto X está bem situado entre o fracasso da embaixada de Agamêmnon no canto IX, reforçando a necessidade de Aquiles para o exército aqueu (e a dimensão coletiva do combate), e – depois do ferimento de Agamêmnon, Diomedes, Odisseu e Macáon no canto XI – a intensificação desta necessidade, resultando (no fim do canto XI) na sugestão de Nestor para Pátroclo de que Aquiles o libere para substituí-lo (usando a

Não será, assim, uma surpresa que um dos dois protagonistas aqueus no canto X da *Iliada* seja justamente Odisseu, o herói maior da *Odisseia*, e que o outro, Diomedes, seja associado a Odisseu em certas histórias também alternativas (ou de “emboscada”) do Ciclo Épico Troiano, como o roubo noturno do paládio, a captura de Heleno e de Filoctetes (na *Pequena Iliada*) ou a traição e afogamento de Palamedes (na ou nos *Cípria*).¹⁴ Ora, deste tipo de história de uma expedição ou “jornada” (quando bem sucedida) faria parte também um “retorno” (*nóstos*, associável ao *nóos*, “inteligência prática perceptiva”, segundo a sugestão de Douglas Frame em *The Myth of Return in Early Greek Epic* [1978, p. 1-33]) que, consagrando a salvação e a segurança dos heróis, após todo um risco extremo de morte, poderia ganhar a forma, sinalizando a sobrevivência, de um banho e uma refeição que o sucede, como ocorre em muitos episódios de viagem da *Odisseia*, poema que como um conjunto pode ser pensado como um *nóstos* (“retorno”) da grande expedição guerreira a Troia contada pela *Iliada*.¹⁵

armadura dele e conduzindo os Mirmidões ao combate), o que acabará por levar à morte de Pátroclo e, só a partir dela, ao retorno de Aquiles à comunidade dos guerreiros aqueus. Será em torno de Pátroclo que se articulará o tema da *philótes* (“amizade”), de algum modo prenunciado também no canto X, como o que irá se opor e levar a um fim a *mênis* (“cólera”) de Aquiles, que é o tema central do poema. Ver para este tema central e decisivo no poema a monografia de Dale Sinos *Achilles, Patroklos, and the Meaning of philos* (1980) e o capítulo 5 do livro de Leonard Muellner *The Anger of Achilles* (1996, p. 133-175).

¹⁴ Para os testemunhos, o resumo de Proclo e os fragmentos da *Pequena Iliada*, ver “*The Little Iliad*” em M. L. West, *Greek Epic Fragments* (2003, p. 118-143). Para os testemunhos, o resumo de Proclo e os fragmentos da (ou dos) *Cípria*, ver “*Cypria*” em West, M. L., *Greek Epic Fragments* (2003, p. 65-107). Ver também os comentários de Casey Dué e Mary Abbott sobre as ações desta dupla em “emboscadas” no Ciclo Épico Troiano em *Iliad 10 and the Poetics of Ambush* (2010, p. 284-286).

¹⁵ Esta, portanto, seria a conexão temática desta cena de banho (e banquete) única na *Iliada* e as várias cenas de banho após viagens (e chegadas) na *Odisseia*, mesmo que neste poema estas cenas de banho sejam também parte de um ritual de hospitalidade. É esta, por sinal, a crítica pertinente que Casey Dué e Mary Abbott fazem ao artigo (“*The Poetics of Bath in the Iliad*”) já citado de Jonas Grethlein: “[...] na sua separação da *Iliada* e *Odisseia*, ele parece desconsiderar que a chegada após uma viagem, além de ser simplesmente uma ocasião para hospitalidade, frequentemente inclui na *Odisseia* uma

Ainda que o encaixe do canto X no conjunto da *Iliada* possa parecer problemático (tanto do ponto de vista temporal, pois já há todo o episódio também noturno da embaixada a Aquiles contado no canto IX, quanto do da sua função algo supérflua na intriga central da “cólera” de Aquiles), levando comentadores ou editores (como recentemente Martin L. West)¹⁶ a considerá-lo um acréscimo ou interpolação; se pensarmos que ele está composto, segundo a lógica alternativa da “emboscada”, com elementos ou microunidades narrativas (as chamadas cenas típicas homéricas, como o banho e a refeição, por exemplo) que se associariam tematicamente – a partir de um estoque comum tradicional – em um modo de composição oral mais fluido (tal como foi proposto por Albert Lord em *The Singer of Tales* [1960, p. 68-98]), talvez nós não precisássemos nos perguntar, a partir do critério todo poderoso e algo anacrônico da verossimilhança, como uma algo pesada e luxuosa “banheira” (*asáminthos*) teria sido transportada em naus para fazer parte dos utensílios de um mero acampamento.¹⁷ Ou – outra pergunta análoga

medida semelhante de segurança após um perigo como a que ele vê no retorno de um guerreiro do campo de batalha na *Iliada*” (DUÉ; EBBOTT, 2010, p. 380, tradução minha).

¹⁶ “A *Iliada* da Teubner (1998-2000) de Martin West [...] coloca entre colchetes o canto 10 da *Iliada* na sua totalidade como uma interpolação que não faz parte do poema” (DUÉ; EBBOTT, 2010, p. 24, tradução minha). Ver os colchetes indicadores do acréscimo (ou interpolação) na edição de Martin L. West *Homeri Ilias, volumen prius: rhapsodiae I-XII* (1998, p. 286-312).

¹⁷ O comentário de Walter Leaf (do comecinho do século XX) é, neste sentido, exemplar: “As ‘banheiras polidas’, apesar de bastante comuns nos palácios da *Odisseia*, não são encontradas em outro lugar na *Iliada*, e parecem antes fora de lugar no meio do mobiliário de um acampamento. O verso inteiro é, de fato, simplesmente copiado da *Odisseia*” (LEAF, 1955, p. 496, tradução minha). Semelhantemente, apesar do reconhecimento do modo narrativo de composição por cenas típicas (ou “temas”), Bryan Hainsworth suspeita da verossimilhança de tais “amenidades” palacianas típicas da *Odisseia* nas tendas ou barracas de um acampamento (ver também o começo de seu comentário na próxima nota): “Há mais do que uma simples suspeita de ‘superposição temática’ a partir deste ponto até o fim do canto [...], na medida em que os heróis se deliciam com as amenidades de um palácio odisseico que estão totalmente fora de lugar em suas *klisíai* ao longo da praia” (HAINSWORTH, 1993, p. 209, tradução minha). Mas, mesmo do ponto de vista da mera verossimilhança (e ainda que nenhuma menção a isso seja feita em todo o poema), seria possível imaginar que estas banheiras

feita por muitos – como Diomedes teria feito duas refeições e Odisseu até mesmo três em apenas uma noite¹⁸ (a do Conselho dos Anciãos no começo do canto IX por Diomedes e Odisseu, a de recepção de Odisseu por Aquiles em sua barraca um pouco depois neste mesmo canto IX,¹⁹ e enfim esta de chegada ao acampamento aqueu por Diomedes e Odisseu, no fim do canto X),²⁰ pois, em cada um destes casos, a refeição, enquanto instância de sociabilidade ou consagração de uma expedição noturna bem sucedida, tem uma função que extrapola o seu mero caráter de reposição alimentar (mesmo que usássemos o recurso de um escoliasta, o “Arn/A”, de considerar esta última refeição não como uma ceia tardia, mas já como um “café da manhã”, *áriston*, antecipado).²¹

tivessem sido trazidas dos saques de cidades circunvizinhas a Troia, como observou com engenhosidade Rafael Guimarães Tavares Silva (a quem aproveito para agradecer aqui) na discussão após a apresentação de uma versão preliminar deste texto no “Seminário do NEAM (da FALE-UFMG)” no dia 24/05/2018.

¹⁸ “A familiaridade impediu o poeta de considerar que as banheiras (habitualmente artefatos de cerâmica pesados, arqueologicamente) eram uma amenidade improvável para um exército em campanha; e, semelhantemente, que o *deípnon* era a segunda refeição de Diomedes e a terceira de Odisseu esta noite” (HAINSWORTH, 1993, p. 209, tradução minha). Ver também a nota para *deípnōi* de Walter Leaf: “[...] como a *Iliada* hoje está composta, este é o terceiro *deípnon* que Odisseu desfrutou durante esta noite longa e cheia de eventos” (LEAF, 1955, p. 497, tradução minha).

¹⁹ De algum modo, Odisseu parece reconhecer que, do ponto de vista estritamente fisiológico da reposição periódica de energia através da alimentação, a refeição oferecida por Aquiles, quando os enviados de Agamêmnon (Odisseu, Ajax e Fênix) chegam à barraca dele (Aquiles), não é necessária, após um primeiro banquete oferecido há pouco por Agamêmnon (e sendo tão crítica a situação dos aqueus, com a vitória e a proximidade dos troianos): “Salve, Aquiles; de um banquete igual não necessitados/ estávamos na barraca do Atrida Agamêmnon/ nem também aqui agora: pois com muita comida satisfatória/ vos banqueteis; mas não nos preocupam as ações de um desejável banquete,/ mas a um demasiado grande sofrimento, ó criado por Zeus, observando/ nós tememos [...]” (*Iliada* IX, 225-230).

²⁰ Mas neste caso, com toda a atividade física suposta em uma missão noturna arriscada como esta e bem explicitada pelo “muito suor” que ela causou na dupla de guerreiros aqueus (que também justifica este único duplo banho na *Iliada*), a reposição de energia por uma nova refeição estaria justificada, segundo o critério algo anacrônico da verossimilhança.

²¹ Cf. *Scholia graeca in Homeri Iliadem*, v. 3 (ERBSE, 1974, p. 116).

É, de qualquer modo, evidente, no caso desta última refeição (a do fim do canto X), a omissão não só de sua preparação, mas também daquilo que os dois teriam comido,²² sendo que, quanto a ela, poderíamos também pensar, ainda que a dupla não esteja aí acompanhada por ninguém mais, em uma instância mínima de sociabilidade (simbolicamente também condizente com a oposição ao isolamento de Aquiles), uma vez que em Homero é praticamente inexistente a descrição de uma refeição totalmente solitária.

Referências

Textos antigos

ERBSE, H. (Ed.). *Scholia graeca in Homeri Iliadem*. Berlin: Walter de Gruyter, 1974. v. 3.

HOMER. *Homeri Ilias*. Recognovit Helmut Van Thiel. Hildesheim: Olms, 1996.

HOMER. *Homeri Ilias*: volume prius – rhapsodiae I-XII. Edited by M. L. West. Leipzig: Teubner, 1998.

HOMER. *Homeri Ilias*: volumen alterum – rhapsodiae XIII-XXIV. Edited by M. L. West. Leipzig: Teubner, 2000.

HOMER. *Homeri Opera*: Ilias tomi I-II. 7. ed. Edited by Thomas W. Allen and David B. Monro. Oxford: Oxford University Press, 1989 [1902].

²² Por outro lado, assim como a menção de uma oferenda sacrificial a Atena parece antecipar (numa espécie de composição em anel) a libação com que a cena conjunta de banho e refeição termina, assim também esta refeição apenas indicada é, de algum modo, antecipada pela suposta refeição dos cavalos de Reso capturados pelos dois aqueus, pois estes cavalos são amarrados com correias à manjedoura onde os cavalos de Diomedes estavam postados, “comendo o trigo agradável-como-mel” (cf. *Iliada* X, 567-569). Isso indica bem, no interior da *Iliada*, uma conexão com os cavalos (extraordinários) de Eneias, capturados por Diomedes e Estênelo no canto V, mas também faz lembrar, na *Odisseia*, a antecipação do grande banquete de recepção de Telêmaco e Pisístrato por Menelau, pelo modo como os escudeiros deste último desatrelam e preparam a refeição dos dois cavalos que puxavam o carro que transportava Telêmaco e Pisístrato de Pilos até Esparta (cf. *Odisseia* IV, 39-41).

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011 [Atena, 1943].

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

WEST, M. L. (Ed.). *Greek Epic Fragments: From the Seventh to the Fifth Centuries BC*. Edited and translated by Martin L. West. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2003.

Textos modernos

AREND, W. Bad. In: _____. *Die typischen Szenen bei Homer*. Berlin: Weidmann, 1933. cap. 10, p. 124-126.

DUÉ, C.; EBBOTT, M. *Iliad 10 and the Poetics of Ambush*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2010.

EDWARDS, M. W. Homer and the *Oral Tradition: The Type-Scene*. *Oral Tradition*, Columbia, v. 7, n. 2, p. 284-330, 1992.

FOLEY, J. M. Thematic Structure in the *Odyssey*. In: _____. *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkeley: University of California Press, 1990. p. 240-271.

FRAME, D. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven: Yale University Press, 1978.

GINOUVÈS, R. *Balaneutiké: Recherches sur le bain dans l'Antiquité grecque*. Paris: Éditions E. de Boccard, 1962.

GRETHLEIN, J. The Poetics of Bath in the *Iliad*. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge Mass., v. 103, p. 25-49, 2007.

HAFT, A. J. Odysseus, Idomeneus and Meriones: The Cretan Lies of *Odyssey* 13-19. *The Classical Journal*, Monmouth, v. 79, n. 4, p. 289-306, 1984.

HAINSWORTH, B. Book Ten. In: _____. *The Iliad: A Commentary*. Volume III: books 9-12. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 151-210.

HOMER. *The Iliad of Homer*: vol. I (Books I-XII). Edited with general and grammatical introductions, notes, and appendices by W. Leaf. London: Macmillan & Co. Ltd., 1955 [1902].

LEVANIOUK, O. Odysseus. In: _____. *Eve of the Festival: Making Myth in Odysseus* 19. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2011. p. 21-189.

LORD, A. B. Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, v. 82, p. 71-80, 1951.

LORD, A. B. The Theme. In: _____. *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000 [1960]. p. 68-98.

MUELLNER, L. *The Anger of Achilles: Mēnis in Greek Epic*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

NAGY, G. Introduction. In: *The Best of the Achaeans*. Cambridge Mass.: Harvard: University Press, 1979. p. 1-7.

RABEL, R., The Theme of Need in *Iliad* 9-11. *Phoenix*, Toronto, v. 45, n. 4, p. 283-295, 1991.

REECE, S. The Homeric Ἀσάμυθος: Stirring the Waters of the Mycenaean Bath. *Mnemosyne*, Amsterdam, v. 55, p. 703-707, 2002.

SCHNAPP-GOURBEILLON, A. *Lions, héros, masques: les représentations de l'animal chez Homère*. Paris: François Maspero, 1981.

VERNANT, J.-P. Le pur et l'impur. In: _____. *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: François Maspero, 1974. p. 121-140.

VON FRITZ, K. Νόος and νοεῖν in the Homeric Poems. *Classical Philology*, Chicago, v. 38, n. 2, p. 79-93, 1943.

WEIL, S. A *Ilíada* ou o poema da força. In: _____. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2. ed. Organização de Ecléa Bosi, tradução de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 379-407.

Recebido em: 20 de setembro de 2018.

Aprovado em: 28 de novembro de 2018.



Les philosophes à propos du mariage : un aspect de la pensée économique antique à l'époque classique

Philosophers on Marriage: An Aspect of Ancient Classical Greek Thought on Economics

Étienne Helmer

Université de Porto Rico, San Juan / Porto Rico

etiennhelmer@hotmail.fr

Résumé : Quel regard les philosophes grecs classiques portaient-ils sur l'économie domestique, en particulier sur la relation conjugale au sein de l'*oikos*, dont elle était une dimension fondamentale ? L'objet de cet article est de comparer les passages des philosophes de la période classique – Platon, Xénophon et Aristote, mais aussi le Pseudo-Aristote – relevant d'une réflexion sur l'économie domestique, pour observer les déplacements et les recoupements auxquels ils se livrent sur ce thème. Si tous s'interrogent sur le principe moteur de l'union conjugale, sa nature et sa finalité, ils ne les envisagent pas de la même façon. Tous s'accordent néanmoins, avec des différences notables cependant, à voir dans cet aspect de l'économie domestique un processus de fabrique des corps des membres de la cité : au sein de l'économie domestique, le mariage est l'institution médiatrice entre le biologique et le politique.

Mots-clés : Aristote ; corps ; économie ; mariage ; *oikos* ; Platon ; Xénophon.

Abstract: What did the classical Greek philosophers think about domestic economy, and especially about the conjugal relationship as a fundamental dimension of the *oikos*? The purpose of this paper is to compare the differences and the overlaps on this topic among the philosophers of the Classical Period – Plato, Xenophon, Aristotle, and also Pseudo-Aristotle – in their texts that deal with domestic economy. If all of them examine the driving principle of the conjugal union, its nature and its purpose, they do not consider them in the same way. However, all agree, though with notable differences, in understanding this aspect of the domestic economy as a process of building the bodies of the members of the city. Marriage, as an important aspect of domestic economy, is revealed as the mediating institution between the biological sphere and the political sphere.

Keywords: Aristotle; body; economics marriage; *oikos*; Plato; Xenophon.

1 Introduction

L'intérêt pour l'*oikos* et sa bonne administration est présent dès l'*Odyssee* et *Les Travaux et les Jours*. Mais à partir du dernier tiers du Ve siècle, un type d'écrit nouveau et résolument *théorique*, le *logos oikonomikos* (DESCAT, 1988, p. 104), en fait son objet propre sous diverses formes : dans des traités séparés, comme l'*Économique* de Xénophon, l'*Économique* du Ps. Aristote et l'*Économie* de Philodème de Gadara¹ ; dans des passages précis au sein d'œuvres plus vastes comme les *Lois* de Platon et les *Politiques* d'Aristote ; dans des petits traités qui examinent séparément les grandes questions du genre, comme ceux que Musonius Rufus consacre aux bienfaits de l'agriculture pour le philosophe, ou à la finalité du mariage.² Pour ne pas excéder des limites raisonnables, cet article n'examinera que les textes de la période classique : ceux de Platon, de Xénophon et d'Aristote – ainsi que le traité du Ps. Aristote qui, malgré sa rédaction plus tardive,³ porte l'empreinte très nette de ces deux derniers auteurs. L'*oikos* étant à la fois une communauté matérielle et une communauté humaine – qui ne se limite pas à la famille nucléaire mais qui est, au moins idéalement, centrée sur elle⁴ –, ces textes évoquent toujours ces deux aspects, dans le cadre d'un questionnement dont l'architecture demeure assez stable. Concernant les biens, il porte le plus souvent sur les modalités, bonnes et, au contraire, perverses ou fautives, de leur acquisition, de leur conservation et de leur usage, l'accent étant mis sur l'une ou l'autre de ces trois opérations selon les textes envisagés.⁵ Concernant les êtres humains, ce sont les relations du maître avec les esclaves, ainsi que les relations entre l'homme et la femme libres, soit l'époux et l'épouse, qui occupent le cœur de ces réflexions, avec, plus rarement, un examen des rapports entre les parents et les enfants.

¹ Ce traité forme le Livre IX de son traité *Des Vices et des Vertus qui leur sont opposées*, mais peut se lire de façon autonome.

² Pour une liste plus complète, voir Natali, 1995. Pour Musonius Rufus, voir King, 2010.

³ Peut-être entre 325 et 275 av. J.-C. : Wartelle, 1968, p. xii.

⁴ Damet, Moreau, 2017, p. 31-32.

⁵ Voir Helmer, 2016, p. 196-199 ; et Leshem, 2012.

C'est la relation conjugale entre l'homme libre et la femme libre dans l'*oikos* que je me propose d'étudier pour montrer qu'elle donnait lieu à de vifs débats chez les philosophes antiques classiques *dans le cadre de leur réflexion théorique sur l'économie domestique*. Ces mots en italiques permettent de préciser la nature de ma démarche. Tout d'abord, elle ne se concentre pas sur la sexualité conjugale, à laquelle Michel Foucault consacre l'un des chapitres du deuxième volume de *l'Histoire de la sexualité* (« L'usage des plaisirs »), dans le cadre d'un examen minutieux de certains passages de l'*Économique* de Xénophon.⁶ Selon lui, la prescription de la fidélité sexuelle évoquée dans ces textes n'obéit pas à une éthique motivée par le lien personnel entre les époux – comme si ces passages préfiguraient la codification chrétienne de la sexualité – mais à un ensemble de normes et de valeurs qui leur sont extérieures et qui régulent leurs conduites respectives dans leur relation. Mon approche est distincte. Elle ne fait pas de la sexualité en général l'objet privilégié de la réflexion grecque sur la relation conjugale – qui soulève aussi, on va le voir, d'autres questions – et elle ne la traite pas comme un objet éthique : elle ne l'évoque que pour ce qui concerne la reproduction et ce qu'elle engage quant au corps des époux et des enfants, afin de comprendre ce que cet aspect du *logos oikonomikos* nous dit de la pensée antique de l'économie.

Ensuite, est également laissée de côté la question du mariage chez les philosophes ou les sages quand elle n'est pas directement reliée à une préoccupation pour l'administration de l'*oikos*. La raison de cette mise à l'écart est que les textes consacrés au mariage des philosophes – principalement la *République* de Platon pour ce qui est de la période classique, si on laisse de côté le cas de Socrate – sont souvent porteurs d'un geste de réforme aboutissant à s'émanciper du cadre de l'*oikos*, ou à le remodeler, au point qu'il n'a plus de commune mesure avec la structure qu'il présente dans les formes du *logos oikonomikos* évoquées plus haut. Tel est le cas de la réforme de la famille (plutôt que son abolition) concernant les gardiens philosophes de la *République*, dans le cadre de la communauté des femmes et des enfants, et du transfert

⁶ Foucault, 1984, chapitre III « Économique », p. 147-192.

de l'administration des biens matériels à un autre groupe de la cité.⁷ Tel est aussi le cas, au début de la période hellénistique, du traitement que les cyniques réservent au mariage et à la famille : eux aussi réforment plus qu'ils n'abolissent ces deux institutions – l'union et la paternité de Cratès et de Hipparchia en offrent l'exemple (D. L. VI 88 ; 96-97) – ce qui implique là encore, sous l'effet de la pauvreté et de la mendicité volontaires propres à leur philosophie, une telle dissolution des pratiques usuelles relatives aux biens matériels, que parler d'*oikos* dans ce cadre s'avère non pas impossible mais très polémique. L'intérêt de ces passages de Platon et des cyniques est indiscutable : ils portent le *logos oikonomikos* à ses limites et en proposent une autre articulation au nom d'un déplacement du sens des activités ordinaires étudiées dans les traités consacrés à l'*oikonomia*. Mais précisément pour cette raison, ils auraient davantage leur place dans une étude des alternatives philosophiques au *logos oikonomikos* que dans cet article.

Enfin, malgré les liens étroits entre les diverses formes du discours à cette époque, ne sont intégrés à cette étude ni les textes des orateurs ni la poésie, notamment la comédie, qui sont pourtant de précieuses sources de connaissance des représentations et de l'imaginaire de l'économie domestique en général, et de la relation matrimoniale en particulier. Outre la difficulté d'intégrer dans un seul texte un corpus aussi vaste, il ne s'agit ici que de rendre compte des problèmes théoriques, des arguments et des concepts qui animaient le débat philosophique sur cette question.

Concernant la méthode, plusieurs remarques sont nécessaires. D'une part, la forte teneur idéologique de ces textes consacrés à la relation conjugale est indéniable et peut à juste titre paraître scandaleuse aux lecteurs contemporains. Les arguments qu'ils mobilisent sont souvent destinés à justifier, par exemple en la naturalisant, la position inférieure de la femme par rapport à l'homme. C'est à l'évidence le cas de Xénophon, d'Aristote et du Ps. Aristote ; et si Platon est assurément le plus critique envers ce cadre idéologique dont il met à nu les rouages et la violence, il n'y échappe pas totalement non plus. Il est important d'en avoir conscience, mais je n'y reviendrai pas dans la suite, notamment au

⁷ Sur le remodelage de l'*oikos* dans la *République*, voir Helmer, 2011.

moment d'évoquer la distribution des tâches, où cet aspect est le plus marqué.

D'autre part, plutôt qu'une étude par auteur, la démarche adoptée ici consiste à comparer, en repérant les recoupements et les déplacements dont ils font l'objet, les problèmes, arguments et concepts que ces auteurs mobilisent lorsqu'ils traitent de la relation conjugale dans le cadre du *logos oikonomikos*. Si tous lui reconnaissent un rôle clé dans l'édification d'un monde humain défini par ses institutions principales – l'éducation, la famille, la cité et, en un sens, la nature – ils n'en font pas simplement la condition mécanique de possibilité de toutes ces institutions : elle est aussi à leurs yeux le point de convergence ou de cristallisation qui leur donne leur forme singulière. Quelles sont donc les grandes questions que posent ces auteurs à propos et à partir du mariage, et qui engagent leur idée de l'économie ? On peut en dénombrer trois : quels sont les principes de l'union conjugale, c'est-à-dire les causes motrices expliquant la formation des couples de sexes opposés ? Quelle est la nature de l'union ainsi formée ? Enfin, quelle en est la finalité ?

2 Principes moteurs de l'union : de la nature à la cité

Comment penser le mariage ? Est-ce une institution dont les fondements sont à chercher du côté de la nature, ou est-ce une création artificielle appelée par la nécessaire inscription de l'homme dans l'espace de la cité ? À y regarder de près, cette alternative est trop moderne et demande à être précisée. Car la sphère politique et la sphère naturelle ne sont pas nécessairement antagonistes chez les philosophes qui nous occupent : en réalité, elles sont le plus souvent en accord l'une avec l'autre. Ainsi, Platon évoque une politique « vraiment conforme à la nature » (ἡ κατὰ φύσιν ἀληθῶς οὕσα ἡμῖν πολιτικῆ, *Pol.* 308d), et Aristote fait de la cité la communauté naturelle achevée (*Polit.* 1252b30-1253a2). La question est donc plutôt de savoir ce que désigne cette nature pour les uns et les autres, de comprendre comment le mariage articule ces deux sphères, et comment lui-même reçoit de cette articulation sa coloration particulière chez ces différents auteurs. L'examen du principe moteur de l'union des sexes opposés dans le mariage permet de saisir les diverses

modalités de cette articulation chez les auteurs qui nous occupent. On peut distinguer trois cas de figures.

2.1 L'enracinement biologique

Le premier, propre à Aristote et en partie au Ps. Aristote, est celui de l'enracinement biologique, dans le cadre de la finalité naturelle, du rapprochement du mâle et de la femelle humains. C'est en considérant d'abord l'être humain comme une espèce animale confrontée à la nécessité de se perpétuer qu'Aristote explique le rapprochement des sexes à l'origine de l'*oikos* :

Ainsi, il est nécessaire tout d'abord que s'unissent [συνδυάζεσθαι] les êtres qui ne peuvent exister l'un sans l'autre, par exemple la femelle et le mâle en vue de la procréation [θῆλυ μὲν καὶ ἄρρεν τῆς γενέσεως ἔνεκεν]. Cela ne provient pas d'un choix réfléchi [οὐκ ἐκ προαιρέσεως] mais, comme chez les autres animaux et les plantes, de la tendance naturelle [φυσικὸν τὸ ἐφίεσθαι] à laisser un autre être tel que soi. (ARISTOTE, *Politiques* 1252a26-31 ; trad. P. Pellegrin modifiée).

Aristote n'ignore pas que les individus humains peuvent choisir de ne pas marier et de ne pas avoir d'enfants : mais pour rendre raison de la perpétuation observable de l'espèce et des institutions que sont les maisons et les cités, il faut supposer qu'une tendance souterraine est à l'œuvre, dont les individus sont moins les agents que les instruments. Cet ancrage naturel et nécessaire de l'union des sexes à l'origine de l'*oikos* est aussi évoqué par le Ps. Aristote : selon lui, « la communauté de la femelle et du mâle est tout à fait naturelle » (κοινωνία γὰρ φύσει τῷ θήλει καὶ τῷ ἄρρενι μάλιστα ἐστιν, *Écon.* 1343b8) : elle se fait sans l'intervention de la raison pour ce qui concerne la procréation, et elle donne lieu en outre à des conduites d'assistance et d'aide mutuelle chez les animaux apprivoisés et plus intelligents (1343b13-18). À l'évidence, le Ps. Aristote complète ici l'exposé d'Aristote en combinant les données de sa politique et de sa biologie : il associe l'ancrage naturel de l'union

en vue de la procréation, soit le souci du vivre, à l'existence de relations « conjugales » plus complexes qui assoient les prémisses du bien-vivre – sous la forme de l'assistance et de l'aide – ouvrant ainsi à la finalité éthique de la politique. On verra toutefois que l'ancrage biologique de la relation conjugale chez le Ps. Aristote est moins catégorique que chez Aristote, dans la mesure où pour le premier, il dépend en dernier ressort, comme chez Xénophon (VII 18), de l'intervention d'un dieu qui fait de la nature l'instrument de ses projets.

Cette approche biologique explique que la législation des mariages proposée par Aristote – législation qui doit assurer, par des unions réussies, la procréation d'enfants doués de la « bonne disposition politique » (πολιτικὴν εὐεξίαν, *Pol.* VII 16, 1335b6) en particulier pour ce qui est de leur corps (τὰ σώματα, 1335a5 ; τῶν σωμάτων, 1335b3 ; τοῖς σώμασι, 1335b31) mais aussi eu égard à leur capacité de penser (καὶ ταῖς διανοίαις, 1335b31) – consiste elle-même à déterminer les âges les plus appropriés au mariage pour l'homme et la femme, en tenant compte principalement mais pas seulement (σχεδὸν δὴ πάντα ταῦτα συμβαίνει κατὰ μίαν ἐπιμέλειαν, 1335a7 ; je souligne) de leur période optimale de fécondité.

2.2 Un bon parti

Pourtant, la nature suffit-elle à rendre raison des unions ? Un deuxième principe, de nature sociale et économique, et qui devait correspondre à une réalité de l'époque, doit être examiné pour en rendre compte : trouver un bon parti. C'est ce que Xénophon évoque dans un entretien d'Ischomaque avec sa femme :

Dis-moi, ma femme, as-tu compris maintenant à quelle fin je t'ai épousée et à quelle fin tes parents t'ont donnée à moi ? Nous n'étions pas embarrassés, ni toi ni moi, de trouver quelqu'un avec qui dormir : tu t'en rends bien compte, je le sais, tout comme moi. Mais après avoir réfléchi [βουλευόμενος], moi pour mon propre compte, et tes parents pour le tien, au meilleur associé que nous pourrions nous adjoindre

pour notre maison et nos enfants [τίν' ἄν κοινωὸν βέλτιστον οἴκου τε καὶ τέκνων], je t'ai choisie pour ma part, et tes parents, il me semble, m'ont choisi moi, parmi les partis possibles [ἐκ τῶν δυνατῶν ἐμέ]. (XÉNOPHON, *Économique* VII 10-11 ; trad. P. Chantraine).

Le principe de l'union, exprimé au niveau de la conscience qu'en ont ses agents, relève ici d'une préoccupation sociale et économique au sens matériel, qui conduit les individus à délibérer et à décider (βουλευόμενος, VII 11) en vue de réaliser ce qui leur semble être la meilleure « communauté » domestique qui soit, c'est-à-dire, comme Ischomaque va le préciser juste après, celle qui « maintient l'avoir [τά τε ὄντα] [de l'*oikos*] dans le meilleur état possible et l'accroît autant que possible par des moyens honorables et légitimes » (VII 15). Consolider et renforcer la valeur de l'*oikos* était sans doute une motivation explicite à l'époque classique, ce à quoi une autre traduction possible de l'expression finale – « parmi les gens puissants » (ἐκ τῶν δυνατῶν ἐμέ) – fait peut-être allusion. C'est ce qui permet de comprendre ce qui, sans cela, pourrait passer pour la mention d'un sentiment personnel de l'épouse envers l'époux envisagé comme personne singulière : si Ischomaque était fardé, son épouse serait, dit-elle, « incapable de le *chérir* de toute [s]on âme » (ἀσπάσασθαι ἐκ τῆς ψυχῆς, X 4). Il ne s'agit pas là d'une déclaration d'amour de la femme à son mari considéré en tant qu'individu particulier, mais de l'attachement à un partenaire dans la communauté de l'*oikos*, comme le contexte de cette citation, qui concerne « la communauté des corps », permet de le voir : de même que les *espèces* du cheval et du mouton ne trouvent rien de plus agréable que le corps du cheval et du mouton, de même « les hommes ne trouvent rien de plus agréable que le corps de l'homme sans aucun artifice » (οὕτω καὶ οἱ ἄνθρωποι ἀνθρώπου σῶμα καθαρὸν οἴονται ἥδιστον εἶναι, X 7). Rien de personnel là-dedans. On y reviendra à propos de la finalité de l'union conjugale.

Cette intention consciente qui préside aux unions représente, dans le discours d'Ischomaque, un point de convergence de la nature, de la religion et de la coutume : les trois institutions fondamentales par lesquelles l'homme trouve sa place dans l'univers vont toutes dans le

même sens. En effet, les dieux, explique-t-il, ont différencié *naturellement* le corps de l'homme et de la femme en vue des fonctions économiques qui leur reviennent (ἄ τε οἱ θεοὶ ἔφυσάν σε δύνασθαι, VII 16).⁸ Et la coutume (ὁ νόμος, VII 16 et 30) confirme une telle distribution des aptitudes et des fonctions. Xénophon témoigne ainsi d'un système idéologique où tout converge en vue de ce qui semble avoir été la pratique, réelle ou idéale, d'une certaine économie, qui laisse son empreinte sur l'idée et la pratique du mariage.

2.3 Une stratégie sociale, économique et politique mise à nu

Platon, enfin, propose une troisième sorte d'approche, distincte de celle d'Aristote et de celle de Xénophon, et nettement critique à leur égard, notamment envers le second. Loin de considérer, comme Aristote, que les fondements naturels de la relation conjugale, à savoir la différence et la complémentarité des sexes en vue de la procréation, sont déterminants pour rendre raison de l'unité domestique dans sa dimension conjugale, Platon les subordonne à l'édification d'un ordre politique qui prime en tant qu'institution fondamentale par laquelle l'homme se réalise ou, au contraire, se détruit. Le moteur de l'union des sexes dans la relation conjugale telle qu'elle a lieu le plus souvent n'est pas, à ses yeux, la nécessité biologique générale que l'espèce a de procréer : c'est un ensemble de stratégies sociales préjudiciables à la communauté politique et dont les agents ne mesurent pas toutes les conséquences. Elles forment en quelque sorte le moteur secret ou la toile de fond du discours tenu par Ischomaque chez Xénophon, dont Platon dévoile toutes les implications pour la cité et ses membres. Régler les unions consistera donc pour Platon à régler ces stratégies au nom du bien politique qu'est l'unité harmonieuse de la cité juste.⁹

⁸ Cf. VII 18 : « les dieux ont procédé à un examen approfondi avant d'assortir ce couple qu'on appelle mâle et femelle pour le plus grand avantage de leur communauté » ; et VII 22 pour les travaux, respectivement, de l'extérieur, de l'intérieur.

⁹ C'est pourquoi les passages dans lesquels Platon évoque ces questions ne sont pas des traités économiques comparables à ceux de Xénophon ou du Ps. Aristote : il déplace le *logos oikonomikos* sur le terrain politique en l'intégrant dans la *République*, les *Lois* et le *Politique*.

Platon part en effet du constat que, dans les cités empiriques et imparfaites dans lesquelles nous vivons, les unions sont mal réalisées, au sens où leur principe œuvre contre l'unité de la *polis*, c'est-à-dire contre la réalisation d'une communauté d'intérêts et d'affects. Deux motifs principaux guident ces unions. Le premier, comme l'a exprimé Ischomaque et comme cela se produisait à Athènes,¹⁰ est le désir de former des familles puissantes par leur richesse ou leur pouvoir. Un passage du *Politique* et un passage des *Lois* le signalent clairement :

L'Étranger – [...] La plupart du temps, en effet, ces liens [du mariage] sont noués d'une façon qui ne convient pas à la procréation des enfants.

Socrate le Jeune - Quoi donc ?

L'Étranger – Quand, en ces occasions, ce sont des buts d'argent ou de puissance [τὰ μὲν πλοῦτου καὶ δυνάμεων] que l'on poursuit, cela vaut-il même qu'on prenne la peine d'en parler pour les blâmer ?

Socrate le Jeune - Nullement. (PLATON, *Politique* 310b ; trad. L. Brisson, J.-F. Pradeau).

L'Athénien – Il [te] faudra contracter le mariage qui méritera l'approbation des gens réfléchis, qui te recommanderaient de ne pas fuir l'alliance avec les pauvres, et de ne pas trop chercher à te marier chez les riches. Il faut plutôt, toutes choses égales par ailleurs, toujours préférer le parti le moins opulent et s'engager dans cette union. La cité y trouvera son avantage, de même que les foyers qui résultent de ces unions [ταῖς τε συνιούσαις ἐστίαις]. [...] Or il arrive d'ordinaire que chaque nature se porte vers ce qui lui ressemble le plus, d'où naît pour la cité dans son ensemble un déséquilibre tant des fortunes que des façons de vivre [χρήμασιν τε καὶ τρόπων ἤθεσιν]. (PLATON, *Lois* VI 773a-c ; trad. L. Brisson, J.-F. Pradeau).

¹⁰ Voir Cox, 1998, en particulier p. 38 : « Once two families were united in marriage, kinsmen and kinswomen acted so as to reinforce those ties and consolidate property and wealth. »

Tandis que le *Politique*, on le voit, se contente de signaler ce problème sans le traiter, les *Lois* proposent un certain nombre de dispositions pour éviter que le jeu des intérêts d'argent ne perturbe les unions, au nom de l'équilibre et de l'unité de la cité. Outre des dispositions générales – la richesse est placée d'emblée au dernier rang des biens humains, loin derrière les biens divins (*Lois I 631b-d*), et la richesse (comme la pauvreté) fait l'objet d'une limitation pour tous les citoyens (*Lois V 744d-745b*) – une mesure plus spécifique, l'interdiction de la dot, vise directement le mariage :

L'Athénien - [...] il faut interdire les dots, et expliquer aux pauvres que prendre femme sans dot ne condamne pas à mal vivre par manque de richesses. Car dans la cité qui est la nôtre, personne ne manque du nécessaire ; et les richesses porteront moins les épouses à faire preuve d'insolence et les maris de servilité basse et déshonorante. (PLATON, *Lois VI 774c-d* ; trad. L. Brisson, J.-F. Pradeau).

Interdire la dot, c'est donc soustraire le mariage à des effets moraux qui peuvent le déstabiliser, et avec lui toute la cité. C'est aussi rappeler au citoyen que le mariage est avant tout une institution politique, dont il n'est que l'instrument ou l'exécutant au nom d'un bien collectif dont il recevra les bénéfices s'il suit les prescriptions du législateur.

Le second motif qui, selon Platon, guide d'ordinaire les unions, est à la fois psychologique et politique. Il concerne la propension des deux caractères principaux présents dans la cité – les courageux et les modérés – à vouloir s'unir avec ceux qui leur ressemblent plutôt que de s'unir entre eux :

L'Étranger – Ceux qui sont modérés [οἱ μὲν που κόσμοι] recherchent, je suppose, le caractère qui est le leur, et prennent autant que faire se peut, leurs femmes dans ce milieu, et quand inversement ce sont eux qui marient leurs filles, ils les conduisent à des maris de ce même milieu. Et c'est du reste ainsi que font aussi ceux qui appartiennent au groupe

des gens courageux [τὸ περὶ τὴν ἀνδρείαν γένος], voulant retrouver leur propre naturel, alors que les deux groupes devraient faire le contraire. (PLATON, *Politique* 310c-d ; trad. L. Brisson, J.-F. Pradeau modifiée)

Tendances à la fois naturelles et modelées par l'éducation, ces deux caractères soutiennent deux vertus, le courage et la modération, qui, malgré leur commune nature de vertu, se trouvent néanmoins en conflit l'une avec l'autre (*Pol.* 306a-308b). Cette contrariété se révèle surtout à propos « des choses importantes » – les affaires politiques – où elle devient « une maladie, la plus détestable dont puissent souffrir les cités » (*Pol.* 307e) : cultivée sans mélange, chacune d'elle mène la cité à la ruine et à la servitude, soit en la rendant incapable de se défendre (la modération), soit en lui créant trop d'ennemis (le courage) (307e-308a). Sous l'effet de la tendance spontanée à s'unir avec le ressemblant, ces deux vertus tendent ainsi à devenir des vices – respectivement la folie et la nonchalance (310d-e) – néfastes pour la cité. Seule une opinion partagée par les deux groupes sur « le bien et le mal » (310e) – c'est le « lien divin » que doit façonner le politique – peut assurer leur mélange par le mariage qu'est le « lien humain » (310e-311a),¹¹ et garantir ainsi leur coopération à tous les niveaux de la cité, surtout pour les magistratures (311a), qui sont si importantes pour son bon gouvernement. Que le dialogue portant sur la définition du politique et de la politique viennent se clore sur l'analyse du mariage dit assez bien que l'union conjugale, et avec elle une dimension fondamentale de l'économie domestique, est pour Platon un sujet avant tout politique. De la façon de se marier dépend le destin de la cité.

Les différences d'accents sont donc notables chez ces auteurs dans l'analyse des principes du mariage, et Platon est à l'évidence très critique envers le dispositif idéologique naturaliste d'Aristote, et celui, social, de Xénophon. Qu'en est-il dès lors de la nature de l'union conjugale ? Ces auteurs la conçoivent-ils tous de la même façon ?

¹¹ La nécessité du même mélange est formulée dans les *Lois* VI 773a-b.

3 La nature du lien conjugal dans l'*oikos* : versions de la communauté

C'est sous le signe de la communauté qu'ils présentent l'union conjugale. Pour chacun d'entre eux, l'homme et la femme dans l'*oikos* forment une *koinônia*,¹² et chez Xénophon, le partenaire est plusieurs fois appelé un *koinônos* (III 15 ; VII 11 et 13). Mais quel est l'objet de cette communauté ? Si la nature des fonctions dévolue à l'homme et à la femme est assez semblable dans la plupart des cas, deux idées de la communauté se font face – Platon restant un cas à part sur ces deux points.

3.1 L'*oikos*, lieu et principe de communauté

De nombreuses occurrences du vocabulaire de la communauté (*koinônia*, *koinônos*, *koinos*) figurent dans le texte de Xénophon pour qualifier l'union de l'homme et de la femme. Plus précisément, c'est l'*oikos* qui, pour Ischomaque, est à la fois le lieu et le principe de cette communauté : « Pour le moment », explique-t-il à sa femme, « c'est cette maison seule qui nous est commune » (νῦν δὲ δὴ οἶκος ἡμῶν ὅδε κοινός ἐστιν, VII 13). En ce sens, si chacun est certes pour l'autre un « partenaire » (*koinônos*), il l'est avant tout, littéralement, de l'*oikos* lui-même (et, de façon moins répétée, des enfants : τίς ἄν κοινῶν βέλτιστον οἴκου τε καὶ τέκνων λάβοιμεν, VII 11 ; *idem* VII 30). Au début de l'ouvrage, Socrate laissait déjà entrevoir à Critobule qu'une femme qui est une « bonne partenaire de l'*oikos* » (κοινῶν ἀγαθὴν οἴκου, III 15 ; je souligne) équivaut à l'homme sur ce plan là. L'union des époux n'a donc de sens que par la médiation de cette institution : ils ne sont pas communs l'un envers l'autre, mais envers l'*oikos* qui les rend communs.

C'est ce que signalent les quelques termes formés sur le préfixe *sun-*, qui évoquent une action accomplie ensemble : Socrate propose à Critobule de lui expliquer comment la femme peut être employée comme « auxiliaire » (συνεργός, III 10) du mari dans l'*oikos*, et la femme d'Ischomaque lui demande comment « contribuer » (συμπράξα, VII 14) aux activités domestiques, ce à quoi Ischomaque répond en l'invitant

¹² Voir *Lois* VI 773a et 773d ; *Politiques* 1252b10 ; *Économique* de Xénophon VII 18 ; *Économique* du Ps. Aristote III 1, 1343b27.

à « faire croître ensemble » l'*oikos* (συναύξιοιμ, VII 16). Aussi leur demande conjointe aux dieux de ce qui peut être « le mieux pour tous les deux » (τὰ βέλτιστα ἀμφοτέροις ἡμῖν, VII 8) n'évoque pas une forme de réciprocité entre Ischomaque et son épouse mais, comme le signale le duel, leur commune participation à l'*oikos* ; ou plus exactement, c'est l'*oikos* qui rend commune cette participation et fait qu'elle les concerne tous les deux.

Que l'*oikos* soit le principe unique de la communauté entre les époux n'implique pas qu'ils y jouent le même rôle. C'est au contraire leur complémentarité fonctionnelle qui prévaut : elle est rendue possible par la différence naturelle de leur corps (VII 18-22) et de leurs aptitudes morales (VII 24-25 : tendresse et bravoure), à laquelle les dieux ont prudemment réfléchi (διεσκεμμένως μάλιστα, VII 18). À l'homme l'extérieur, le soin de faire entrer les provisions et de défendre l'*oikos* ; à la femme l'intérieur, le soin de garder ces provisions, de les distribuer comme il convient (VII 39-40), et de prodiguer ses soins aux nouveau-nés (VII 24). Cette complémentarité permet de comprendre que la communauté des corps évoquée en X 4-5 à propos de la question de la légitimité ou non de se farder (τῶν σωμάτων κοινωνήσοντες, X 4 ; τοῦ σώματος αὐτῶν δοκοίην εἶναι ἀξιοφίλητος μᾶλλον κοινωνός, X 5) ne désigne pas l'union sexuelle mais la complémentarité physique et, par là, fonctionnelle, de l'homme et de la femme, dont l'union sexuelle n'est qu'une modalité possible. Le corps économique est le corps spécifique – de l'espèce –, non le corps individuel. L'analogie d'Ischomaque, déjà citée plus haut, le dit bien : de même que les dieux ont fait du corps des chevaux, des bestiaux et des moutons la chose la plus agréable du monde pour les chevaux, les bestiaux et les moutons, c'est-à-dire pour les membres de leur espèce, de même « les hommes ne trouvent rien de plus agréable que le corps de l'homme sans aucun artifice » (οὕτω καὶ οἱ ἄνθρωποι ἀνθρώπου σῶμα καθαρὸν οἶοντα ἢ διστον εἶναι, X 7). Et le conseil d'Ischomaque à sa femme pour rester belle le confirme : il ne consiste pas à l'aider à faire ressortir sa beauté individuelle, mais à remplir au mieux son rôle dans l'*oikos* (X 9-13). Toujours active, elle aura ainsi non pas une apparence de beauté mais une beauté véritable : non pas celle de sa personne – car elle n'est personne pour ainsi dire

(son nom n'est pas même mentionné) – mais celle qui fait transparaître et reconnaître en elle un ordre social à maintenir.

3.2 La communauté des époux

S'ils font également de la relation conjugale une communauté, Aristote et, jusqu'à un certain point le Ps. Aristote, en précisent toutefois la notion par rapport à Xénophon : ils adoptent la même distribution des fonctions, avec plus ou moins d'emphase, mais proposent une autre idée de la communauté.

Dans une reprise évidente mais abrégée d'éléments de l'*Économique* de Xénophon, le Ps. Aristote conçoit lui aussi la communauté domestique formée par l'homme et la femme (1343b27) comme une coaction (συνεργά, 1343b20) en vue du bien-vivre, enracinée toutefois, comme pour Aristote, dans la communauté biologique du mâle et de la femelle. Là encore, comme l'indique une expression inspirée de Xénophon,¹³ la divinité a organisé la nature de manière à différencier les corps et les fonctions qui leur reviennent, dans le cadre d'une complémentarité similaire à celle exposée par Ischomaque : l'homme étant fait plus fort, la femme plus faible (1343b30), celle-ci est plus apte à garder ou monter la garde sous l'effet de la crainte qui l'anime, celui-là plus apte à repousser l'attaque par son courage ; il est plus apte à amener ce qui vient du dehors, elle est plus apte à sauvegarder ce qui est à l'intérieur ; son travail à elle sera plus sédentaire, son travail à lui, qui est moins doué pour la tranquillité, lui fera trouver la santé dans le mouvement ; quant aux enfants, si la genèse en est commune, elle les nourrit, il les éduque (1343b23-1344a6). Aristote, pour sa part, s'étend très peu sur le détail de cette répartition des fonctions : il se contente d'indiquer que « son rôle à lui est d'acquérir, son rôle à elle de conserver » (ἐπεὶ καὶ οἰκονομία ἕτερα ἀνδρὸς καὶ γυναικός: τοῦ μὲν γὰρ κτᾶσθαι τῆς δὲ φυλάττειν ἔργον ἐστίν, 1277b24-25), et souligne davantage les

¹³ Ps. Aristote, *Écon.* 1343b26-27: οὕτω προφρονόμεται ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἑκατέρου ἢ φύσις, τοῦ τε ἀνδρὸς καὶ τῆς γυναικός, πρὸς τὴν κοινωνίαν. Xénophon, *Écon.* VII 18 : οἱ θεοί, ᾧ γύναι, δοκοῦσι πολὺ διεσκεμμένως μάλιστα τὸ ζεῦγος τοῦτο συντεθεικέναι ὁ καλεῖται θῆλυ καὶ ἄρρεν, ὅπως ὅτι ὠφελιμώτατον ἢ αὐτῶ εἰς τὴν κοινωνίαν.

différences de pouvoir entre les époux : l'homme et la femme dans l'*oikos* diffèrent en hiérarchie (1259a37-1259b2), parce que leurs âmes possèdent selon lui les mêmes parties mais différemment. Elles ont donc part aux mêmes vertus mais de façon différente (1260a9-21).

Cependant, le point véritablement important qui distingue Aristote et le Ps. Aristote d'un côté, de Xénophon de l'autre, concerne la nature de la communauté : elle a lieu désormais directement entre l'époux et l'épouse, et n'est plus médiatisée par l'*oikos*. C'est ce qui explique – ou s'explique par – la prise en compte de leur relation éthique, fondée à la fois sur la morale commune (ὁ κοινὸς νόμος, 1344a10) et sur des considérations psychologiques. Examinons ces deux points. Concernant la morale commune, le Ps. Aristote évoque l'importance de respecter la justice, et plus exactement de ne pas commettre l'injustice envers l'épouse, qui est particulièrement vulnérable – ce que suggère la référence aux Pythagoriciens selon qui la femme est « une suppliante, arrachée à son foyer » (1344a9-10). L'injustice à laquelle songe l'auteur désigne manifestement les « relations hors du foyer » évoquées juste après (αἱ θύραζε συνουσίαι, 1344a10) – sans doute une allusion aux relations sexuelles extraconjugales. Dans ce contexte, quel sens donner aux « relations » (περὶ δὲ ὀμιλίας, 1344a11) du mari envers sa femme ? Faut-il y entendre un sens sexuel, qui répondrait à la remarque précédente sur les « relations hors du foyer » ?¹⁴ Dans ce cas, le Ps. Aristote voudrait dire que le mari doit agir sur ce plan envers sa femme de manière à ce qu'elle ne soit ni en demande quand il est présent, ni être incapable d'être en repos quand il est absent. Ou bien faut-il prendre la formule en un sens « fonctionnel », plus directement lié aux tâches domestiques : la femme doit savoir être autonome dans l'exécution des tâches, aussi bien quand son mari est là que quand il ne l'est pas ? Dans un cas comme dans l'autre, on notera que le Ps. Aristote n'emploie pas le terme positif de « justice » à propos de cette relation, comme si l'important était de

¹⁴ Ce que propose J. Tricot : « En ce qui concerne les rapports intimes des époux, une femme ne doit ni s'en passer complètement ni être incapable de demeurer en repos en l'absence du mari, mais le mari doit accoutumer sa femme à être également satisfaite présent ou absent. »

ne pas entamer ou grever la relation, plutôt que de se mettre en quête de la nature de la justice au sens plein du terme dans cette même relation. Signe de cette distance par rapport à une définition positive de la justice, la mention succincte d'une forme de *philia* entre les époux (φιλικόν, 1344a15), que doit favoriser la similitude de leurs caractères (1344a16).

Aristote évoque plus directement ces éléments éthiques dans un passage de *l'Éthique à Nicomaque*. La *philia* qui unit les époux peut se déployer selon un vaste registre. Fondée en nature, du fait que l'être humain est fait « pour le couple » (συνδυαστικόν, 1162a17), elle est susceptible des trois modalités de toute amitié : l'utilité, par laquelle « chacun supplée aux besoins de l'autre en mettant en commun les ressources qui lui sont propres » (ἐπαρκοῦσιν οὖν ἀλλήλοις, εἰς τὸ κοινὸν τιθέντες τὰ ἴδια, 1162a19) – expression qui signale que la communauté tient à la relation entre les époux plutôt qu'elle n'est médiatisée par l'*oikos* – ; le plaisir et, enfin, la vertu, du moins si les époux sont « convenables » ou « honnêtes » (ἐπιεικεῖς, 1162a21). L'attitude du mari à l'égard de sa femme doit consister à se demander « comment faire ce qui est juste » (πῶς δίκαιον, 1162a25). Cette justice n'est pas abstraite : elle prend la forme d'une relation de pouvoir particulière, propre à la relation maritale, qu'Aristote définit comme « politique », au sens où le rapport est d'égalité entre gouvernant et gouverné (*Politiques* 1255b20), ici entre l'homme libre et l'épouse libre. Ce type de relation implique en général l'alternance dans l'exercice du commandement (1259b4-6). Pourtant, ce qui vaut pour la cité ne vaut pas pour l'*oikos* : Aristote prête à l'homme une faculté naturelle de commander qu'il n'accorde pas, ou moins, à la femme (1259b2), ce qui va contre l'alternance. Pourquoi dès lors appeler « politique » leur relation si elle ne laisse pas de place à l'alternance dans l'exercice du pouvoir dans l'*oikos* ? Sans nier – mais jusqu'à quel point ? – l'égalité du mari et de la femme, Aristote estime que l'exercice du pouvoir est indiscernable de signes de pouvoir (1259b7-8) : on peut donc supposer (le texte n'en dit rien) que l'homme exhibe naturellement ces signes, plus que la femme en tout cas, peut-être en raison de sa constitution physique d'ordinaire plus forte. Les *Magna Moralia* proposent une autre explication, procédant par comparaison avec les autres relations internes à

l'*oikos* que sont la relation paternelle et la relation despotique : « Le juste dans l'association du mari et de la femme se rapproche beaucoup de la justice politique. La femme sans doute est inférieure à l'homme ; mais elle lui est plus intime que l'enfant ou l'esclave ; et elle est plus près qu'eux d'être l'égale de son mari. Aussi, leur vie commune se rapproche-t-elle de l'association politique ; et par suite, la justice de la femme à l'époux est en quelque sorte plus politique qu'aucune de celles que nous venons d'indiquer » (1194b22-29).¹⁵ Dans tous les cas, le Ps. Aristote, et plus encore Aristote, déplacent le point central de la communauté domestique de l'*oikos* : elle n'est plus une entité surplomblante mais la relation entre les époux eux-mêmes.

3.3 Platon : l'*oikos* politique et la similitude des fonctions

Où se situe Platon dans cette configuration ? Il n'en suit pas le modèle, en n'évoquant ni la question de la distribution des fonctions entre les époux ni celle de la justice entre eux. Pourquoi ? C'est de nouveau l'inscription polémique et critique dans la cité de ce que les autres auteurs attribuent à l'*oikos* qui l'explique, soit l'ancrage politique de l'économique. Concernant le lieu d'application de la distribution des fonctions, Platon non seulement le déplace de l'*oikos* vers la *polis*, au moment d'exposer la genèse de la cité au livre II de la *République* (369b sq.) mais il en change aussi le critère : il n'est plus sexuel, comme chez les auteurs précédents, mais relatif au talent ou à la compétence (370a-b) ; et rien, dans les *Lois*, n'invalide cette idée. Dans ces deux dialogues, Platon met au contraire en avant la similitude fonctionnelle de l'homme et de la femme au nom de l'unité et de la force de la cité, que ce soit entre gardiens et gardiennes dans la *République* (V 455d-e) ou, pour ce qui nous occupe ici, entre époux dans l'espace domestique : dans les *Lois*, l'Athénien exige « que pour l'éducation *comme pour le reste* [καὶ τῶν ἄλλων], la femme partage les activités des hommes » (VII 805c-d ; je souligne), ce qu'il précise ensuite en excluant d'adopter la pratique athénienne consistant « à ramasser toutes

¹⁵ Je traduis en français la traduction anglaise de W. D. Ross, *The Works of Aristotle. Magna Moralia, Ethica Eudemia. De Virtutibus et Vitiis*, Oxford, Clarendon Press, 1915.

nos richesses en une seule demeure, et [à les] confier à l'intendance des femmes en y ajoutant le tissage et le travail de la laine dans son ensemble » (VII 805e). Concernant la justice entre les époux, dans les *Lois*, Platon ne l'évoque pas car il subordonne la communauté domestique à la communauté d'affects et de valeurs qu'est la cité elle-même : les membres du foyer lui appartiennent avant de s'appartenir à eux-mêmes (VII 804d ; XI 923b). Platon évoque toutefois deux mesures destinées à favoriser le lien conjugal. La première porte sur la relation entre les futurs époux au moment de se choisir : ils sont invités à développer une connaissance et une familiarité mutuelles (οἰκειότητος τε πέρι καὶ γνωρίσεως ἀλλήλων, *Lois*, VI 771d), dont les bases sont jetées lors de danses communes où chacun a le loisir d'observer le corps de l'autre. La seconde mesure consiste à mettre en place des repas en commun : destinés à arracher à la réclusion domestique les femmes « habituées à vivre retirées et dans l'ombre » (VI 781c), ils doivent en quelque sorte les politiser,¹⁶ et par là les inscrire dans la communauté civique dont leurs maris sont aussi membres.

Reste à se demander quelle est la finalité de l'union conjugale. Là encore, des différences d'accents chez les auteurs qui nous occupent sont révélatrices du sens qu'ils donnent à l'économie domestique.

4 L'économie ou la fabrique des corps

Quelle est la finalité de l'union conjugale dans l'*oikos* ? Elle est de produire des corps : non seulement d'en créer qui soient d'un type déterminé – c'est le corps des nouveau-nés, sur lequel Aristote et Platon font porter leur réflexion dans le cadre de considérations eugénistes complexes – mais aussi de penser, et de rendre opératoires dans l'espace domestique, les différences et les ressemblances entre les corps des époux, ce que fait Xénophon, qui ne donne à la procréation qu'un rôle secondaire dans ses analyses. Dans tous les cas, l'*oikos* est une institution dont la juste administration doit produire un certain corps : le corps domestique, sur lequel doit se fonder le corps civique ou politique, parce que c'est

¹⁶ Voir Helmer, 2010, p. 247-249.

de lui que dépendent en grande partie la permanence de l'*oikos* et celle de la cité.

4.1 Acquérir des corps d'homme et de femme

Xénophon fait certes de la procréation un objet ou une fin de la relation que la divinité a prévue entre l'homme et la femme en organisant la différence de leurs corps et de leurs aptitudes. Ayant reçu la charge de nourrir les enfants, la femme bénéficie également, dans le partage des caractères, de plus de tendresse que l'homme à l'égard des nouveau-nés (VII 24). Mais deux points signalent que c'est le corps des époux qui est au centre de la pratique (et du discours) économique, plutôt que celui du nouveau-né.

D'une part, Ischomaque ne dit pas directement ou simplement que la divinité a conçu le corps de la femme pour donner naissance à des enfants et les nourrir : c'est bien plutôt pour exercer des tâches spécifiques dans l'*oikos* que la divinité a formé son corps et ses aptitudes. Selon Ischomaque, le corps de la femme, plus vulnérable, est fait pour les tâches intérieures (τῆ δὲ γυναικὶ ἦττον τὸ σῶμα δυνατὸν πρὸς ταῦτα φύσας τὰ ἔνδον ἔργα αὐτῆς, VII 23), parmi lesquelles le soin des nouveau-nés (εἰς τὸ στεγνόν [...]. στεγνῶν δὲ δεῖται καὶ ἡ τῶν νεογνῶν τέκνων παιδοτροφία, VII 21) n'est qu'un des trois exemples (avec la préparation de la farine et la confection des vêtements). En d'autres termes, Ischomaque ne fait pas de la procréation le point central de ses recommandations à sa femme, ce que confirment à la fois le faible nombre de ses commentaires à ce sujet,¹⁷ et ce propos : « si la divinité nous en donne un jour » (τέκνα μὲν οὖν ἄν θεός ποτε διδῶ ἡμῖν γενέσθαι, VII 12), comme si le caractère aléatoire ou contingent de la chose – peut-être une référence à la mortalité infantile probablement élevée de l'époque ? – ne permettait pas d'en faire un facteur stable sur lequel compter pour assurer la perpétuation et la prospérité de l'*oikos* (ce qui, par contraste, expliquerait en partie le détail des considérations eugénistes de Platon et plus encore d'Aristote). Pour Xénophon ou ses personnages, avoir des enfants peut certes représenter

¹⁷ Socrate ne l'évoque pas du tout dans son entretien avec Critobule.

une aide pour les vieux jours d'Ischomaque et de son épouse (VII 19 ; *idem* chez le Ps. Aristote 1343b21-23), ainsi que pour souder leur communauté (κοινωνοὺς ὡσπερ τῶν τέκνων ὁ θεὸς ἐποίησεν, VII 30) mais ce n'est pas le point essentiel de cette union.

D'autre part, l'objectif explicite de l'union conjugale, « conserver l'avoir et l'augmenter » (VII 15), passe davantage par la distribution et la réalisation efficaces des compétences des époux que par le soin à accorder aux enfants. La justification de cette distribution tient, on l'a vu, à la différence, prévue par la divinité, des corps et de leurs aptitudes (secondées par des différences morales ou psychologiques générales) (VII 18-32). L'*oikos* est certes le lieu de manifestation de ces différences, mais il en est surtout la matrice, soit l'institution qui les rend significatives et opératoires. L'idée que la santé et la beauté de la femme d'Ischomaque – notamment la couleur de son teint (IX 11) – lui viendront de son engagement actif dans les tâches qui lui sont assignées (IX 9-13), tout comme le bénéfice qu'Ischomaque retire de ses activités économiques (aller aux champs, XI 14) pour sa santé (XI 14 ; XI 19), montrent que l'économie domestique est un discours et une pratique inscrivant les corps dans un ordre symbolique façonné par des valeurs : c'est par elle que la femelle acquiert un corps de femme, et le mâle un corps d'homme.

4.2 L'eugénisme d'Aristote : les conditions biologiques de la production des corps des hommes libres

Platon et Aristote, en revanche, font de la procréation l'un des buts principaux de l'union conjugale, car ils y voient l'un des ressorts essentiels de la perpétuation de l'*oikos* et de la cité. C'est toutefois sur la nature de ces propos eugénistes qu'ils se séparent, c'est-à-dire sur les facteurs pertinents de la production des corps les meilleurs, du moins les plus souhaitables dans le cadre de leurs propos. Commençons par Aristote. Un passage des *Politiques* est consacré à cette question (VII 16, 1334b30-1336a2), dans le cadre plus général d'une réflexion sur la fonction éducative du législateur, qui doit porter aussi bien sur le corps que sur l'âme (1334b25-26). C'est directement à propos du corps – pour faire en sorte que « les enfants aient le meilleur corps possible »

(1334b30) – que le législateur doit d’abord intervenir dans les unions : son objectif est de favoriser la naissance de corps possédant « une bonne condition politique » (πολιτικὴν εὐεξίαν, 1335b6), c’est-à-dire non pas des corps d’athlètes mais des corps se prêtant aux activités des hommes libres (πρὸς τὰς τῶν ἐλευθερίων πράξεις, 1335b10-11). L’économie, dans son versant humain, est directement pensée comme une entreprise de production d’un corps politique.

Deux questions guident Aristote pour déterminer l’action du législateur en ce sens : « quand et entre quelles sortes de gens doivent avoir lieu les rapports conjugaux ? » (πότε καὶ ποίους τινὰς ὄντας χρὴ ποιεῖσθαι πρὸς ἀλλήλους τὴν γαμικὴν ὁμιλίαν, 1334b32). Mais en réalité, la seconde question est traitée avec la première, au sens où l’âge des géniteurs exerce une influence sur leurs dispositions, morales et intellectuelles, influence qui peut se reporter sur leur progéniture. Traiter du « quand ? », c’est donc en même temps traiter du « de quelles sortes ? ». Ces deux questions qui n’en sont qu’une concernent ce qu’on pourrait appeler le temps optimal de l’union, c’est-à-dire : 1) à partir de quel âge doivent débiter les unions, donc les mariages ? 2) Quand est-il souhaitable que la procréation cesse ?

1) Pour déterminer l’âge à partir duquel les relations peuvent commencer, Aristote mentionne plusieurs facteurs à prendre en compte : la durée de vie de l’homme et de la femme, la contemporanéité des âges à partir desquels leur fertilité baisse (pour éviter les mésententes que provoque, selon Aristote, leur non-coïncidence¹⁸), et la prise en compte des écarts optimaux entre l’âge des enfants et l’âge des parents, pour qu’il n’y ait ni trop ni trop peu de proximité dans ces relations mutuelles, la trop grande proximité en particulier étant « source de récriminations dans l’administration familiale » (περὶ τὴν οἰκονομίαν ἐγκληματικὸν, 1335a3-4), sans doute parce qu’elle ne permet pas au père d’exercer convenablement sa fonction paternelle (1334b33-1335a6).

¹⁸ Aristote n’explique pas les raisons de ces différends liés au décalage dans la procréation. Faut-il y lire la trace d’un risque pour l’accomplissement de la finalité de la nature – laisser un être semblable à soi ? – ou des considérations sociales, liées à la transmission du patrimoine par exemple ?

C'est le critère de l'âge de la cessation de la fertilité chez les deux sexes – 70 ans chez les hommes, 50 ans chez les femmes (1335b7-11) – qui doit déterminer l'âge du début leur union, ce qui invite à écarter les unions trop précoces – aussi bien pour des raisons biologiques (les rejetons sont imparfaits : plus petits, plutôt femelles que mâles (1335b12-17), et cela affecte la croissance des pères) que morales (les jeunes filles qui ont des relations sexuelles jeunes en seraient rendues plus licencieuses ou débridées, ἀκολαστότεροι, 1335b24). Ces critères doivent conduire le législateur à déterminer l'âge minimal pour se marier vers 18 ans pour les filles et un peu moins de 37 ans pour les hommes (1335b28-30), car les corps sont alors au point optimal de leur épanouissement. Quant à connaître la période optimale de procréation dans l'année, Aristote renvoie à des savoirs plus spécialisés, ceux des puériculteurs et des médecins.

2) Quant à l'âge limite de la procréation, c'est-à-dire l'âge au-delà duquel le corps du nouveau-né risque de ne plus avoir la « bonne disposition politique », Aristote en donne une idée approximative fondée sur l'observation que les enfants des gens âgés (τὰ γὰρ τῶν πρεσβυτέρων [30] ἔκγονα) sont « imparfaits physiquement et intellectuellement » (ἀτελῆ γίγνεται καὶ τοῖς σώμασι καὶ ταῖς διανοίαις, 1335b31), et que ceux des vieillards (τὰ δὲ τῶν γεγηρακότων) sont faibles (ἀσθενῆ, 1335b32). En somme, après la cinquantaine, il faut être « déchargé [ἀφεῖσθαι] de la fonction de donner le jour » (1335b37). Aristote ne dit pas comment le législateur doit s'y prendre pour y parvenir et n'évoque aucune interdiction concernant l'activité sexuelle à cet âge et au-delà. Les brèves lignes sur l'adultère qui terminent le passage précisent qu'il faut que « soit absolument laid » (ἔστω μὲν ἀπλῶς μὴ καλὸν, 1335b39) de s'y livrer aussi longtemps qu'on porte le nom d'époux (ὅταν ἦ καὶ προσαγορευθῆ πόσις, 1335b40), et signalent que l'indignité (ἀτιμία, 1336a1) doit frapper ceux qui s'y livrent alors qu'ils sont encore dans la période de procréation. S'agit-il d'une seule et même faute, qui ferait coïncider le statut marital et la période de procréation ? Ou s'agit-il – ce qui semble plus vraisemblable étant donné que la relation conjugale déborde la période de la procréation – de deux sortes de punitions, l'une morale, au nom de la stabilité de la relation conjugale et de l'institution familiale, l'autre légale et civique,

apparemment plus forte, peut-être parce qu'elle met en péril la linéarité de la succession et de l'héritage au sein de l'*oikos* ?

Quoi qu'il en soit, qu'est-ce que ce corps civique qu'il s'agit de produire ? Défini par les activités dont il doit être capable une fois parvenu à maturité – celles de l'homme libre, c'est-à-dire à la fois celles du citoyen participant aux magistratures, celles de l'homme vertueux et éventuellement celles de l'homme tourné vers les activités théorétiques – il prend sens dans le cadre plus général d'une politique des corps dont le maillon économique, qu'Aristote dépeint rapidement ici, est à l'évidence le plus déterminant. Aristote évoque en effet deux autres corps dans ce passage : celui des femmes enceintes, qui sont invitées à en « prendre soin » (ἐπιμελεῖσθαι τῶν σωμαίων, 1335b12) en évitant les deux extrêmes du laisser-aller et de la frugalité ; et le corps infirme (πεπηρωμένον, 1335b21) de certains nouveau-nés, qui doit être exposé (1335b19-21). Concernant ces derniers, Aristote ne précise pas quelles infirmités ou quel degré d'infirmité est visé, ou s'il s'agit d'une évocation indirecte des enfants de sexe féminin, dont on sait qu'il les présente comme des mâles « infirmes » (πεπηρωμένον, *Génération des animaux* 737a) et qu'elles faisaient davantage l'objet de l'exposition que les enfants mâles.¹⁹

L'enjeu de l'union conjugale est donc bien, en tant que dimension fondamentale de l'économie domestique, de réaliser dans le corps l'articulation du biologique et du politique. L'économie domestique est, en ce sens, le lieu d'une « biopolitique ».

4.3 L'eugénisme de Platon : les conditions éthiques de la procréation

L'eugénisme comme pratique inhérente à l'économie domestique est présent aussi dans les *Lois* de Platon. Selon l'Athénien en effet, « il faut que la jeune mariée et le jeune marié considèrent qu'ils devront donner à la cité les enfants les plus beaux et les meilleurs possible » (VI 783d) : l'union conjugale, comme dimension de l'économie domestique, doit, comme chez Aristote, produire un corps et une âme politiques, ou aptes à le devenir (la « beauté » en question étant peut-être synonyme

¹⁹ BRULÉ, 2009.

du « sans infirmité » d'Aristote). Mais à la différence d'Aristote, c'est moins à la condition biologique générale du corps des parents que Platon s'intéresse pour que ce but soit atteint, qu'à leur disposition éthique, laquelle se répercute selon lui sur leur propre corps et, par l'intermédiaire de la procréation, sur l'âme et le corps de l'embryon. Aussi l'Athénien évoque-t-il les conditions ou les circonstances dans lesquelles doit avoir lieu la procréation, en distinguant le cas particulier de la procréation lors de la nuit de noces du cas général de la procréation au cours de la vie conjugale. Tout d'abord, c'est la conduite des parents, et en particulier du père, le soir des noces qui est déterminante : le risque de procréer ce soir-là est, sous l'effet du vin qui accompagne les festivités, de ne pas communiquer à l'embryon les qualités de consistance, stabilité, tranquillité qu'il doit avoir (VI 775c). En effet,

l'homme pris de vin donne et reçoit des chocs de toutes les manières, de violents transports agitant son corps et son âme. Celui qui est ivre est un donneur de semence mauvais et vacillant, de sorte que, selon toute probabilité, il engendrera des êtres mal équilibrés et mal venus, rien qui aille droit son chemin, pas davantage selon le corps que selon le caractère. (PLATON, *Lois* VI 775c-d).

L'Athénien étend ensuite son propos à la procréation qui n'a pas lieu le soir des noces mais dans la suite de la vie conjugale :

Aussi doit-on toute l'année, toute sa vie, et plus encore tout le temps que l'on procréé, être sur ses gardes et veiller à ne rien faire de son plein gré qui soit malsain ni rien qui ressortisse à la démesure ou à l'injustice. Car forcément l'être engendré en reçoit l'empreinte dans son âme et dans son corps, et on donne fatalement le jour à des êtres qui ne vaudront rien à aucun égard. (PLATON, *Lois* VI 775d-e).

Il difficile de savoir si l'Athénien croit vraiment à une transmission biologique des dispositions éthiques, ou plus exactement, à l'impact psychique et physique sur les embryons des dérèglements

éthiques de leurs géniteurs ;²⁰ ou s'il s'agit seulement d'une croyance destinée à asseoir dans l'esprit des citoyens la continuité éthique de la sphère économique ou domestique et de la sphère politique. Quoiqu'il en soit, les mesures qu'il prévoit pour que la procréation se réalise dans les meilleures conditions sont de nature éthique et politique : le jeune marié doit prêter attention à son épouse et à la procréation, et le couple recevra la visite d'inspectrices chargés de s'assurer, pendant les 10 ans assignés à la période de procréation à partir de l'âge du mariage (entre 16 et 20 ans pour les filles, 30 et 35 pour les garçons, VI 785b), qu'ils prennent cette tâche au sérieux (VI 783e-784a). Cette dimension particulière de l'économie domestique, entièrement subordonnée à une visée politique, n'a donc pas pour seul objectif de donner des corps à la cité, mais d'inscrire l'ordre de la cité à même le corps des individus. L'économie domestique, envisagée au niveau de l'union entre les époux, constitue de ce point de vue le point d'ancrage fondamental de la politique. S'unir – cela vaut pour Aristote, Xénophon, et de façon plus explicite encore pour Platon – c'est écrire la politique sur et dans les corps.

5 Conclusion

L'union conjugale est, on le voit, une dimension fondamentale de la réflexion philosophique classique concernant l'économie. Elle fait l'objet de débats et de controverses concernant ses principes, sa nature et sa finalité. Pièce centrale de l'édifice sociopolitique et, plus largement, de la relation de l'être humain au monde, elle est décisive parce qu'elle est le lieu et le principe de l'articulation entre le biologique et le politique, par quoi l'ordre de la cité s'inscrit dans le corps de ses membres et, par lui, dans leur âme.²¹

²⁰ On trouve une idée similaire à propos des rapports de justice et d'injustice entre les individus : *République* I 335c ; cf. *Gorgias* 476b.

²¹ Je remercie Jean-Baptiste Gourinat et Marwan Rashed de m'avoir accueilli au Centre Léon Robin où j'ai présenté une première version de ce texte sous la forme d'une communication, le 23 novembre 2018. Mes remerciements vont aussi à Olimar Flores-Júnior, María del Pilar Montoya et Paola Schirripa pour leur lecture et leurs précieux commentaires.

Références

- ARISTOTE. *Économique*. Texte établi par B. A. van Groningen et A. Wartelle, traduit et annoté par A. Wartelle. Paris : Les Belles Lettres, 1968.
- BRULÉ, P. L'exposition des enfants en Grèce antique : une forme d'infanticide. *Enfances & Psy*, Paris, v. 44, n. 3, p. 19-28, 2009.
- COX CHERYL, A. *Household Interests*. Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens. Princeton : Princeton University Press, 1998.
- DAMET, A. ; MOREAU, Ph. *Famille et société dans le monde grec et en Italie du Ve s. av J.-C. au IIe s. av. J.-C.* Paris : Armand Colin, 2017.
- DESCAT, R. Aux origines de l' *oikonomia* grecque. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Roma, N.S. v. 28, n. 1, p. 103-119, 1988.
- FOUCAULT, M. *L'Histoire de la sexualité*. v. 2 : L'usage des plaisirs. Paris : Gallimard. 1984.
- HELMER, É. Réévaluer la réflexion grecque sur l'économie: de la science économique à la philosophie de l'économie. *Mètis*, Paris, N.S. v. 14, p. 187-205, 2016.
- HELMER, É. Le remodelage politique de l' *oikos* dans la *République* : de la famille au modèle familial, de l'économie domestique à l'économie politique. *Plato – The Internet Journal of the International Plato Society*, n. 11, s.p. 2011. URL : <<http://gramata.univ-paris1.fr/Plato/spip.php?article98>> .
- KING, C. *Musonius Rufus* : Lectures and Sayings. Translated with an Introduction by Cynthia King ; edited with a Preface by William B. Irvine. [USA] : CreateSpace, 2011
- LESHEM, D. The Ancient art of Economics. *The European Journal of the History of Economic Thought*, v. 21, n. 2, p. 201-229, 2012.
- NATALI, C. *Oikonomia* in Hellenistic Political Thought. In : LAKS, A. ; SCHOFIELD, M. (Ed.). *Justice and Generosity: Studies in Hellenistic Social and Political Philosophy* Proceedings of the Sixth Symposium Hellenisticum. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. p. 95-128.

POMEROY, S. *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*. Women in Classical Antiquity. New York : Schocken Books, 1995 [1975].

SIMPSON, P. *A Philosophical Commentary on the Politics of Aristotle*. Chapel Hill/London : University of North Carolina Press, 1998.

Recebido em: 20 de setembro de 2018.

Aprovado em: 28 de novembro de 2018.



A *arkhḗ* da poesia e do drama na *Poética* de Aristóteles

The arkhḗ of Poetry and Drama in Aristotle's Poetics

Rafael Guimarães Tavares da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

CAPES

gts.rafa@hotmail.com

Resumo: A *Poética* de Aristóteles é uma obra fundamental para a compreensão do desenvolvimento da poesia e da filosofia entre os herdeiros da tradição helênica, constituindo um momento especialmente fecundo da reflexão filosófica sobre a arte poética. Após situarmos o contexto intelectual de sua produção, pretendemos avançar uma série de considerações sobre a importância assumida pela noção de *arkhḗ* (“origem; princípio; poder”) da poesia e do drama no interior da argumentação aristotélica a fim de compreendermos as razões que podem tê-lo levado a se contrapor a alguns dos mais radicais posicionamentos presentes na obra de Platão no tocante à poesia. Para isso, efetuaremos uma leitura cerrada do texto da *Poética*, enriquecendo-a com uma abordagem intertextual e guarnecida por estudos especializados, e proporemos ainda interpretações pontuais de trechos especialmente obscuros (como é o caso da célebre passagem sobre a origem ditirâmbica da tragédia).

Palavras-chave: poética antiga; filosofia antiga; drama antigo; Aristóteles; *Poética*.

Abstract: Aristotle's *Poetics* is a fundamental work to understand the development of poetry and philosophy among the heirs of the Hellenic tradition, constituting a particularly fruitful moment of philosophical reflection on poetic art. After situating the intellectual context of its production, we intend to advance a series of considerations on the importance assumed by the notion of *arkhḗ* (“origin; principle; power”) of poetry and drama within the Aristotelian argumentation in order to understand the reasons that may have led him to oppose some of the most radical Platonic positions on poetry. In order to achieve this objective we will realize a close reading of the *Poetics*, enriched with an intertextual approach to the text and using specialized studies in this movement. We will also propose specific interpretations of especially obscure passages, such as the famous passage about the dithyrambic origin of tragedy.

Keywords: ancient poetics; ancient philosophy; ancient drama; Aristotle; *Poetics*.

Principiemos com uma passagem célebre do prefácio aos *Fundamentos da filosofia do direito* de Hegel, onde o autor reflete sobre a relação entre o real e o ideal:

Sobre o *ensinar* como o mundo deve ser, para falar ainda uma palavra, a filosofia inevitavelmente sempre chega tarde demais. Enquanto *pensamento* do mundo, ela somente aparece no tempo, depois que a efetividade completou seu processo de formação e se concluiu. Aquilo que o conceito ensina mostra a história necessariamente do mesmo modo: que somente na maturidade da efetividade aparece o ideal frente ao real e edifica, para si, esse mesmo mundo, apreendido em sua substância na figura de um reino intelectual. Quando a filosofia pinta seu cinza sobre cinza, então uma forma da vida se tornou velha e, com cinza sobre cinza, ela não se deixa rejuvenescer, mas apenas conhecer; a coruja de Minerva somente começa seu voo com a irrupção do crepúsculo. (HEGEL, 2010 [1967], p. 44).¹

Toda obra antiga que aspire à função de arte poética (no sentido clássico) é, de certo modo, a coruja de Hegel: desperta apenas quando o esplendor solar do bosque que ela então encara, com o crepúsculo do dia, está chegando ao fim. Mas isso não indica que sua função se restrinja a descrever o que passou. Muito antes pelo contrário, observando o passado e posicionando-se prescritivamente com relação a ele, toda poética clássica orienta tanto mais a recepção futura e a produção dos poetas por vir quanto mais autoridade ela própria lhes inspira. Os olhos da coruja – que esquadrinham o estado de coisas no crepúsculo do bosque e descobrem muito daquilo que acontecera antes – determinam, até certo ponto, a possibilidade de movimento às criaturas da noite, além de exercer uma influência determinante sobre muito do que ainda há de acontecer no início da próxima aurora.

¹ Todas as traduções de textos em língua estrangeira para o português são de nossa autoria, a menos que se explicita em nota o nome de quem o traduziu. No presente caso, tradução de Paulo Meneses *et al.*

Acredito não precisar evocar os testemunhos de Peter Szondi (2004) e Roberto Machado (2006) para indicar a importância fundamental que Aristóteles teve para o desenvolvimento de uma poética moderna, a partir do “redescobrimento” da dimensão poética de sua obra no Renascimento, mas sobretudo a partir do debate que franceses e alemães mantiveram acerca da tragédia desde o séc. XVII até o séc. XIX. A proposta aqui é entender de que forma esse filósofo – refletindo sobre a arte poética em seu próprio contexto epistemológico – desenvolveu uma teoria que dá conta dos efeitos e especificidades da poesia, articulando essa questão à origem do fenômeno poético e, mais especificamente, do dramático. Trata-se, portanto, de uma obra filosófica dotada de uma dimensão histórica e teórica de viés descritivo, embora também seja prescritiva: sua influência se faz sentir não apenas sobre a produção de futuros poetas e tragediógrafos, mas até mesmo sobre uma corrente filosófica que viria a conceber a obra poética como um objeto de estudo digno em suas próprias especificidades. Creio que uma melhor compreensão das estratégias adotadas por Aristóteles nessa obra fundacional de um tipo de abordagem tão determinante para nossa tradição estético-filosófica possa revelar uma série de desdobramentos pouco conhecidos acerca de nós mesmos. Antes, contudo, de entrarmos em sua *Poética*, alguns esclarecimentos preliminares.

Aristóteles produz seus tratados filosóficos em diálogo e diferença com relação a muito daquilo que seu mestre, Platão, havia desenvolvido em sua vida e obra. Essa posição ambivalente deve ser sempre levada em conta por quem queira compreender as proposições aristotélicas, na medida em que elas se inserem numa relação dialógica e diferencial complexa: a fim de que suas considerações sejam analisadas de maneira fecunda pelo intérprete, é preciso ter uma consciência aguda desse aspecto relacional.

Nesse sentido, um primeiro ponto a ser observado é que a obra supérstite de Aristóteles – ao contrário da de Platão – emprega de modo praticamente exclusivo o gênero tratadístico e abandona a composição de diálogos. Por mais que isso possa se dever aos acasos da transmissão das obras, ao que tudo indica, o estagirita teria composto apenas alguns diálogos em sua juventude (como o *Peri poiētôn* [*Sobre os poetas*], por

exemplo), embora essas obras tenham se perdido e existam apenas em fragmentos. Além disso, não é de se ignorar que as obras tradicionalmente consideradas tardias de Platão – como o *Timeu* e as *Leis* – já apresentavam uma série de características mais próprias do que viria a ser o tratado filosófico ao modo aristotélico do que dos diálogos socráticos: longas exposições de temas específicos; abordagens sistemáticas desses temas; certa impessoalidade em sua apresentação etc. Em que pesem essas aproximações entre a obra do final da vida de Platão e as primeiras obras (perdidas) de Aristóteles, é de se destacar que as diferenças no meio empregado para abordar suas questões filosóficas acarretam mudanças consideráveis no modo de apresentação e tratamento das mesmas. Como se há de sugerir ainda, essas diferenças são refletidas também na relação estabelecida entre o discurso filosófico, tal como proposto por Aristóteles, e outros gêneros do discurso vigentes em Atenas e no mundo helênico, como a poesia e a retórica.²

Aristóteles devota uma obra inteiramente à arte poética – ainda que ela pareça ser composta por uma série de notas pouco sistemáticas, tomadas para a realização de um curso sobre o tema – e, em sua parte inicial, desenvolve tanto uma teoria sobre a origem da poesia quanto uma teoria sobre a origem do drama. Infelizmente, ainda não é possível precisar a data de composição da *Poética* – a fim de se estipular com que obras e acontecimentos históricos ela poderia estar mais em consonância –, sendo necessário imaginar um ou mais momentos entre 367 a.C., ano da chegada de Aristóteles a Atenas, e 322 a.C., ano de sua morte.

Tal como sugerido pelo estudo de Depew (2007, p. 132), a *Poética* desenvolve-se segundo um modo analítico de tratamento do fenômeno poético, oferecendo: i) uma definição (*horismós*); ii) uma explicação de sua causa (*ho dēlôn dià tí éstin*); iii) e uma demonstração conclusiva de sua essência (*tês toû tí éstin apodeixeōs sympérasma*). Essas são as diretrizes de definição traçadas em *Analíticos posteriores* 2.10 (93b28-94a12) e seguidas em inúmeras discussões biológicas de Aristóteles, sendo ainda responsáveis pelo arranjo da *Poética*.

² Para detalhes sobre “a ordem do discurso na Atenas Clássica”, cf. Silva (2017).

Assim como a *História dos Animais* demarca várias diferenças entre animais, da mesma forma a *Poética* 1-3 demarca seu assunto mais amplo – área de imitações (*mímeseis*) – em tipos de meios de imitação (cores, formas, sons, movimentos, etc.), objetos imitados (coisas, ações, caracteres) e modos de imitação (narração, narração dramática e atuação). Tal como um tipo animal pode ser demarcado a partir de uma seleção dos traços de cada categoria de traços, da mesma forma as espécies poéticas também podem ser demarcadas por possuírem uma única distribuição de objetos, meios e modos de imitação. (DEPEW, 2007, p. 133).³

Com isso, Aristóteles define o objeto básico da *Poética*, qual seja, o estudo das produções miméticas (*Poet.* 1.1447a16). Antes de avançar para aquilo que mais interessa à presente investigação – isto é, a teoria aristotélica sobre as origens da poesia e do drama (ponto que será desenvolvido justamente como uma explicação das causas) –, convém tecer uma breve consideração sobre a *mímēsis* em Aristóteles.

É inegável que o autor herda a noção de *mímēsis* a partir do trabalho de Platão e, em linhas gerais, lida com ele de forma análoga à que fazia seu antigo mestre (VELOSO, 2000, p. 63). Há, contudo, uma diferença básica naquilo que ele empreende a partir desse ponto comum. A questão foi bem colocada por um estudioso da *Poética* nos seguintes termos:

A posição de Aristóteles tem uma afinidade com a de Platão, uma vez que ele aceita que toda arte ofereça imagens de realidade possível; mas ao

³ No original: “Just as *History of Animals* marks off various differences among animals, so *Poetics* 1-3 marks off the large subject area of imitations (*mímeseis*) into kinds of objects imitated (things, actions, characters), media of imitation (colors, shapes, sounds, movements, etc.), and manner of imitation (narration, dramatic narration, and enactment). Just as an animal kind can be uniquely marked off by a selection of traits from each trait category, so, too, poetic species can be marked off by their possession of a unique distribution of objects, media, and manners of imitation.”

mesmo tempo é distante dela em espírito, já que a qualificação expressa por “possível” envolve um relaxamento crucial das demandas que Platão tinha feito pesar sobre a mimese, no que elas têm de mais preciso (ou desdenhoso). Embora compartilhe com ele o que pode ser chamado frouxamente de uma “teoria da correspondência” da mimese, Aristóteles contorna as implicações da visão de Platão sobre arte ao defender que o conteúdo e o sentido de trabalhos miméticos não podem justificadamente ser testados com qualquer critério fixo de verdade ou realidade. (HALLIWELL, 1989, p. 152-153).⁴

Em outras palavras, a diferença entre Platão e Aristóteles não reside tanto naquilo que compreendem sob o conceito de mimese, mas antes na atitude que demonstram com relação ao mundo sensível – sobre a possibilidade de conhecê-lo por meio dos sentidos –, ou seja, com relação ao objeto privilegiado da atividade mimética. Aristóteles reconhece nessa atividade uma possibilidade de lidar com algo que ultrapassa aquilo que Platão entendia como característico das aparências sensíveis – superficiais, externas, enganosas e corruptoras –, para enxergar nela uma oportunidade de exercício virtual, que, caso apresentasse uma estrutura unitária e lógica, poderia ser compreendida pelo pensamento, vindo inclusive a se tornar útil ao indivíduo que a ela se dedicasse. É interessante notar que essa revalorização da mimese como um meio de conhecimento prazeroso aberto a todas as pessoas (*Poet.* 4.1448b12-14) se revela um deslocamento radical com relação à *República*, embora não esteja tão afastada de certas proposições das *Leis*, no que tange à

⁴ No original: “Aristotle’s position has an affinity with Plato’s, in that he accepts that all art offers images of possible reality; but at the same time it is remote from it in spirit, since the qualification expressed by ‘possible’ involves a crucial relaxation of the demands that Plato, at his most exacting (or dismissive), had brought to bear on mimesis. While sharing with him what might loosely be termed a ‘correspondence theory’ of mimesis, Aristotle circumvents the implications of Plato’s view of art by holding that the content and meaning of mimetic works cannot justifiably be tested against any fixed criterion of truth or reality.”

tendência humana natural ao ritmo e à harmonia, bem como ao prazer que a humanidade tem em trabalhar a ordem por meio deles, desenvolvendo assim um determinado hábito em corpo e fala.

A partir dessa consideração básica sobre a mimese em Aristóteles – como meio de conhecimento prazeroso aberto a todas as pessoas –, é possível explicitar as razões por que o filósofo não concebe a poesia como mero reflexo de uma realidade qualquer (ligada aos diversos eventos da vida de um indivíduo, por exemplo), já que fatos assim seriam desprovidos de unidade (*Poet.* 8.1451a16-19). O importante para Aristóteles é sua disposição numa estrutura unitária que permita a inteligibilidade do *mímēma*. Em vista disso, a atividade do poeta não seria falar o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, ou seja, “as coisas possíveis conforme a verossimilhança ou a necessidade (*tà dynatà katà tò eikòs è tò anankaïon*)” (*Poet.* 9.1451a36). Pela expressão *katà tò eikós* (“conforme a verossimilhança”), entende-se aqui a necessidade de que um enredo se desenvolva segundo a lógica, sem representar de modo irracional (*álogon*) suas ações dramáticas (*Poet.* 15.1454b6). Já a expressão *katà tò anankaïon* (“conforme a necessidade”) remete ao fato de que um enredo deva apresentar coerência interna, só devendo se desenvolver – também de maneira lógica – a partir dos elementos já estipulados por ele próprio (*Poet.* 15.1454a33-36). Isso explica a aversão que Aristóteles apresenta pelo artifício do *deus ex machina* (*apò mēkhanēs theós*), uma vez que ele se revela um desenlace do enredo frequentemente inverossímil (porque contraria a lógica) ou incoerente, isto é, contrário à necessidade do enredo (porque não é um desdobramento de seus elementos internos).

Essa exigência lógica está fundamentalmente ligada à hierarquização dos elementos trágicos proposta por Aristóteles no cap. VI da *Poética* (1450a7-15). Embora seis sejam esses elementos básicos – enredo (*mýthos*), caracteres (*éthē*), pensamento (*diánoia*), elocução (*léxis*), espetáculo (*ópsis*) e melopeia (*melopoíia*) –, o mais importante deles é a composição de ações (*pragmátōn sýstasis*), ou seja, o enredo. A escala de importância orientada segundo a eleição de um elemento do qual depende a inteligibilidade do todo trágico, além de ser um resultado da exigência lógica anteriormente mencionada, insere-se diretamente na

filosofia ética aristotélica, segundo a qual o caráter só se expressa em termos de claras disposições para agir em determinados sentidos.

Feitos esses esclarecimentos básicos sobre o termo *mímēsis* na *Poética* – e seus desdobramentos teóricos –, convém retomar o modo de exposição analítico proposto a princípio. Após avançar uma definição da arte poética, o filósofo dedica um capítulo inteiro à explicação de suas causas. Como o objetivo da presente análise é compreender a teoria das origens da poesia e do drama em Aristóteles, sugerindo ainda as consequências e motivações da mesma, interessa citar este trecho integralmente:

Duas causas, ambas naturais, parecem ter originado a arte poética como um todo. Pois o mimetizar é natural às pessoas desde criança e nisso diferem dos outros animais, já que ele é o mais mimético e compõe seus aprendizados inicialmente por meio de mimese; e todos se comprazem com *mímēmas*.

Sinal disso é o que acontece com as obras: pois as coisas mesmas que observamos penosamente, comprazemo-nos ao contemplar suas imagens muitíssimo bem precisadas, tal como com formas de feras ignóbeis e cadáveres. A causa disso é que conhecer é agradável não apenas aos filósofos, mas também a todos os outros igualmente, ainda que participem menos disso. Pois assim se comprazem quando veem imagens, acontecendo de aprenderem ao vê-las e raciocinarem sobre o que é cada coisa (tal como “este é aquele”). E caso aconteça de não terem visto algo anteriormente, não há de ser o *mímēma* que fará o prazer, mas ele se dará pelo acabamento da obra ou pela cor ou por alguma outra causa.

Sendo-nos natural o mimetizar, a harmonia e o ritmo (pois é evidente que os metros são partes dos ritmos), desde o início aqueles nascidos para essas coisas, avançando aos poucos, originaram a poesia a partir de improvisações. A poesia dividiu-se conforme seus próprios caracteres: pois, de um lado,

os mais veneráveis mimetizavam as belas ações e as de pessoas assim; por outro, os mais vulgares [mimetizavam] as ações dos infames, compondo primeiro invectivas, como aqueles compunham hinos e encômios. (ARISTÓTELES, *Poet.* 4.1448b4-1448b26).

Desenvolvendo um argumento análogo àquele proposto pelas *Leis* (2.653d), de Platão, para propor a tendência humana natural para a mimese e alguns de seus elementos – i.e., a harmonia e o ritmo –, bem como para o prazer que os mesmos provocam nos seres humanos, Aristóteles avança uma teoria sobre a origem natural da poesia. Aqui convém salientar a importância do papel gnosiológico e pedagógico que o filósofo atribui à mimese, sugerindo algo que subjaz também às palavras iniciais da *Metafísica* e, de forma ainda mais evidente, na *Retórica* (a partir de 1.1371b4). Esse mesmo ponto ainda será desenvolvido de forma complexa e consequente no interior da própria *Poética*, com sua teoria sobre o funcionamento da tragédia. Como se trata de um princípio basilar do pensamento aristotélico, essa intuição sobre a tendência humana natural à mimese e ao conhecimento constitui uma das chaves de compreensão da perspectiva positiva que Aristóteles tem acerca das *performances* poéticas e, mais especificamente, dramáticas.

Seguindo essa propensão inata, os seres humanos desenvolveram, a partir de improvisações inicialmente simples, diferentes formas de poesia – de acordo com uma dicotomia em que se dividiam seus próprios caracteres: uns elaboraram formas de poesia mais afins à dignidade e à seriedade, como o hino e o encômio; outros, formas poéticas mais relacionadas à baixeza e à comicidade, como a invectiva (*psógos*) e o ridículo (*geloion*). Convém notar que, assim como os princípios da poesia são naturais, sua divisão segundo os caracteres humanos também é de ordem natural: poetas de determinada propensão ética farão determinados tipos de poesia, enquanto os demais se dedicarão aos outros tipos.

Em todo caso, o mais importante para uma análise da teoria aristotélica sobre as origens do drama apenas se revela na continuação daquela passagem e convém retomá-la aqui também na íntegra a fim de se desenvolver o que está sugerido por Aristóteles a esse respeito:

Dentre os poetas de invectivas, não temos como apontar um tal poema antes de Homero, mas devem ter existido muitos; isso tem início a partir de Homero, como com o *Margites* dele e outros assim. Nesses, segundo a harmonia, foi introduzido o metro iâmbico – e, por causa disso, é agora chamado iambo, pois nesse metro eles *iambizam* [injuriam] os outros. Entre os antigos, uns se tornaram poetas de versos heroicos; outros, de versos iâmbicos. Assim como Homero foi o maior poeta quanto a poemas sérios – pois ele é o único que não apenas compôs bem, mas também [compôs] mimeses dramáticas –, assim também ele primeiro delineou o arranjo da comédia – dramatizando não a invectiva, mas o cômico. Pois o *Margites* é algo análogo: assim como a *Iliada* e a *Odisseia* estão para as tragédias, assim também aquele está para as comédias. Surgindo a tragédia e a comédia, cada poeta se lançou, conforme a natureza que lhe era própria, a cada forma de poesia: uns se tornaram compositores de comédias, em vez de iambo; outros, mestres de tragédia, em vez de epopeias. Isso porque essas formas são mais complexas e mais estimadas do que aquelas. [...] Tendo surgido então a partir de um início improvisado tanto a tragédia quanto a comédia: a primeira provém daqueles que conduzem o ditirambo; a outra, dos que conduzem os cantos fálicos, que são ainda hoje muito estimados em nossas *póleis*. A tragédia ampliou-se avançando aos poucos, os poetas desenvolvendo o que nela se manifestava. E, tendo passado por muitas transformações, a tragédia se fixou, depois de alcançar a própria natureza. Ésquilo foi quem primeiro levou o número de atores de um para dois, diminuiu as partes do coro e preparou o diálogo [*lógos*] para desempenhar o papel de protagonista. Sófocles elevou o número para três e introduziu a cenografia. Além disso, com relação à extensão, a partir de histórias breves e de uma elocução ridícula, por ter se transformado a partir do elemento satírico, alcançou tardiamente a gravidade,

enquanto o metro passou do tetrâmetro ao iâmbico. Pois primeiro faziam uso do tetrâmetro, porque a forma da poesia era satírica e associada à dança, mas, quando o diálogo foi introduzido, a própria natureza da tragédia descobriu qual era o metro apropriado; pois, de todos os metros, o mais apropriado à fala é o iâmbico. Sinal disso é que dizemos muitíssimos trimetros iâmbicos quando falamos em linguagem de conversa com os outros, mas hexâmetros poucas vezes, apenas afastando-nos da harmonia da linguagem de conversa. (ARISTÓTELES, *Poet.* 4.1448b26-1449a9-31).

Muitos intérpretes apontaram as contradições e problemas dessa passagem, evocando, por exemplo, as variantes de alguns termos nas diferentes tradições manuscritas – como a palavra *phaulliká* ao invés de *phalliká* (em *Poet.* 4.1449a12), não apenas aludindo ao caráter trivial e simples dessas representações originais (conforme o significado da palavra *phaûlos*), mas colocando em dúvida essa pretensa origem fállica da poesia cômica (seja porque sequer estivesse presente na formulação original de Aristóteles, seja porque algum copista dessa tradição manuscrita não via sentido no emprego de tal palavra). Apesar do aspecto problemático do trecho, acreditamos ser possível propor uma interpretação coesa de seu sintético e complicado texto. Tentando concentrar suas informações da forma mais coerente possível (suplementando-as ainda, quando necessário, com outras passagens da *Poética*), é possível sugerir os seguintes pontos:

- * Homero foi o primeiro responsável por desenvolver uma certa noção de “drama”, qual seja, o emprego da mimese para se falar numa primeira pessoa que não coincida com a pessoa do próprio poeta,⁵ contudo, não desenvolveu o drama propriamente dito, uma vez que continuou

⁵ Tal definição de “drama” é tornada possível quando se combinam as seguintes passagens da *Poética*: 4.1448b37 e 24.1460a7.

a realizar a mimese com uma métrica uniforme e, em grande parte, “por meio da narração [*di’ apangélias*]” (*Poet.* 5.1449b10);

- * os cantos fálicos – liderados por um *exarconte* (líder de uma performance poética de coral) e ainda estimados nas *póleis* do tempo de Aristóteles – estão na base daquilo que veio a se tornar a comédia;
- * um ditirambo arcaico – liderado por um *exarconte*; dotado de caráter satírico e associado à dança; com histórias breves, elocução ridícula e tendo por metro o tetrâmetro trocaico – foi o gênero a partir do qual se desenvolveu pouco a pouco a tragédia – encenada por atores; dotada de caráter sério e associada ao diálogo; com histórias de certo tamanho, linguagem ornamentada e tendo por metro o iambo para as partes dialogadas;
- * o aumento do número de atores e a diminuição do papel do coro – ambos os movimentos inaugurados por Ésquilo – conduziram a tragédia até o que era próprio de sua natureza: nesse sentido, a preponderância do enredo (*mýthos*) em detrimento do espetáculo (*ópsis*) é mais uma vez reforçada;
- * a adoção gradual do metro iâmbico pela tragédia não apenas ilustra o desenvolvimento natural do ritmo no interior da história do gênero, mas indica a crença aristotélica de que a linguagem da tragédia deveria se aproximar do discurso cotidiano.

Cumprir observar que as poucas informações oferecidas por Aristóteles acerca das origens da comédia são justificadas no capítulo seguinte com base na falta de interesse que os antigos tiveram pelo início das *performances* cômicas, não se preocupando em registrar seu desenvolvimento gradual (*Poet.* 5.1449a38). Esse ponto é tradicionalmente mencionado para se defender – acertadamente – que,

se Aristóteles admite não possuir informações históricas precisas sobre os primórdios da comédia, por outro lado, acredita ter acesso a detalhes históricos seguros o bastante no que concerne à origem da tragédia. Isso, obviamente, não diminui o fato de que o filósofo esteja propondo um esquema teórico fortemente analítico, no qual tenta encaixar o desenvolvimento histórico dos gêneros poéticos helênicos (conforme alertam certos comentadores da *Poética*).

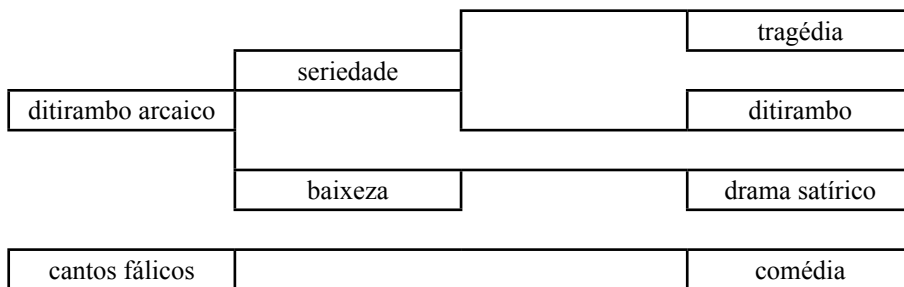
Um ponto normalmente encarado como problemático nessa passagem – embora a interpretação acima sugerida o evite – tem relação com a ordem da argumentação avançada por Aristóteles para abordar a evolução dos gêneros dramáticos: dando a entender que a tragédia e a comédia surgiriam na sequência de sua distinção entre poesias que se dedicavam à mimese de diferentes objetos – i.e., o hino e o encômio tendo por objeto as belas ações, enquanto a invectiva se voltaria para as ações de homens infames (*Poet.* 4.1448b4) –, o texto da *Poética* não afirma que a tragédia venha do hino ou do encômio, nem que a comédia venha da invectiva. Ao invés de continuar um relato sobre a evolução dos gêneros poéticos, Aristóteles afirma que, depois de terem surgido os gêneros dramáticos, eles substituíram os gêneros então existentes no gosto dos poetas, porque eram formas mais complexas (*tò meízō*)⁶ e mais estimadas (*entimótera*): dentre os gêneros elevados, as tragédias substituíram as epopeias; dentre os gêneros baixos, as comédias substituíram os iambos (*Poet.* 4.1449a2-7). Na sequência da argumentação, abandonando a distinção entre poesias com base em seus objetos (hino/encômio/epopeia; invectiva/cômico/iambo), Aristóteles traz gêneros poéticos cuja origem não especifica claramente: ditirambos e cantos fálicos. Trata-se, portanto, de um desenvolvimento teórico paralelo àquele que delinear

⁶ A tradução de *meízō* aqui por “mais complexas” e não por “maiores” justifica-se na medida em que o próprio Aristóteles diferencia os gêneros dramáticos dos épicos não porque aqueles sejam “maiores” do que estes (antes o contrário seria verdade, *Poet.* 5.1449b12), mas porque há um aumento na complexidade dos gêneros dramáticos responsável por torná-los mais aptos a atingir o fim da arte poética (*Poet.* 26.1462b12-15). Essas informações dizem respeito explicitamente à tragédia (em sua relação com a epopeia), mas, *mutatis mutandis*, são aplicáveis também à comédia (em sua relação com o iambo).

anteriormente. Nesse sentido, o fato de que o ditirambo seja descrito como possuidor de caráter satírico não contradiz o que ele afirmara há pouco sobre a seriedade do hino, do encômio ou da epopeia, pois não afirma que o ditirambo constitua a seus olhos uma modalidade desenvolvida a partir de um desses gêneros. Da mesma forma, não parece que os cantos fálicos constituam para Aristóteles um desdobramento da invectiva ou do cômico. Embora esses pontos se deem a ver claramente a partir do texto da *Poética*, essas observações não foram feitas por nenhum dos estudos aqui consultados e parecem constituir uma interpretação original dessa passagem. Os intérpretes tendem a assumir que Aristóteles subentenderia o ditirambo como mera modalidade do hino, mas a única forma de respeitar o texto dessa passagem – propondo uma interpretação coerente da mesma – é sugerindo a existência de um redirecionamento da discussão a partir da metade do capítulo IV da *Poética*, em 1449a2.

Outro ponto importante a ser observado por quem queira delinear a teoria aristotélica da origem dos gêneros dramáticos é que – assim como os cantos fálicos continuaram a ser executados depois de terem dado origem à comédia, que passou a se desenvolver independentemente deles – o ditirambo continuou a ser executado depois de ter dado origem à tragédia. Inclusive, a julgar pelo elemento satírico de que é dotado o ditirambo arcaico mencionado por Aristóteles, é de se supor que em seu esquema diacrônico de evolução dos gêneros dramáticos, tanto a tragédia quanto o drama satírico tenham se desenvolvido a partir do ditirambo. Nesse sentido, esse esquema poderia ser assim delineado:

FIGURA 1 – Esquema diacrônico de evolução dos gêneros dramáticos



Ainda que o esquema seja menos simétrico do que aquele proposto por outros estudiosos – e tenha que preencher certos silêncios do texto aristotélico, na medida em que postula uma diferenciação com base nos *objetos* da mimese entre tragédia e ditirambo, por um lado, e drama satírico, por outro (algo que não é explicitamente proposto por Aristóteles) –, essa conformação dá conta dos gêneros poéticos historicamente executados durante as Grandes Dionísias, por exemplo, e não contradiz em nenhum ponto o texto da *Poética*.

Um aspecto interessante desse arranjo teórico é que ele coincide, em linhas gerais, com uma ideia básica subjacente aos esquemas propostos por Platão na *República* e nas *Leis*. Nesses diálogos, a sugestão comum é a de que os gêneros mais simples – como os hinos e os encômios – teriam sido os primeiros a ser compostos pelos seres humanos e que apenas com o desenvolvimento de sociedades mais luxuosas e desregradas – i.e., menos dispostas a se restringir às coisas simples e necessárias – é que os gêneros dramáticos teriam vindo a se desenvolver. Nesse sentido, a ideia é de que esses gêneros mais complexos teriam se desenvolvido a partir de um rompimento com os limites dos gêneros antigos mais simples. Essa compreensão básica é a mesma que subjaz ao arranjo teórico proposto na *Poética*. A diferença, contudo, é que, enquanto Platão censura as formas mais complexas e desenvolvidas de poesia, propondo um retorno aos modelos poéticos mais simples e severos, Aristóteles mostra-se contente com a evolução da poesia e considera positivo que as formas mais arcaicas deem lugar paulatinamente a formas mais desenvolvidas de composição poética. Não se trata, portanto, de uma revisão (ou correção) das premissas teóricas propostas pelos arranjos de Platão, mas de uma discordância com relação à visão de mundo a partir da qual tais arranjos deveriam ser avaliados. Os motivos para essa discordância – e para outras discordâncias (já vistas ou ainda por analisar) – se tornarão explícitos quando se compreender em que consiste a demonstração conclusiva da essência da poesia – e, mais especificamente, da tragédia.

Depois de oferecer uma definição básica do campo da arte poética (nos caps. I-III), uma explicação de suas causas (nos caps. IV-V), Aristóteles dedica grande parte dos capítulos seguintes a demonstrar a

essência do fenômeno poético, principalmente em sua modalidade mais bem-acabada e complexa, que é a tragédia. A fim de que se compreenda o que está em jogo nesse novo desdobramento da obra, valerá a pena retomar sua célebre “definição da essência [*hóron tês ousías*]” da tragédia. Antes, contudo, cabe destacar que o papel primário de uma “definição da essência” nas obras de Aristóteles é,

por um lado, servir como princípio a partir do qual um determinado tipo se configura como unidade genuína, por outro, mostrar dedutivamente por que suas propriedades subordinadas estão organizadas de modo tal que a substância, a prática ou o tipo de *poíēsis* em questão podem efetivar seu *érgon* [efeito] ou sua função distintiva. Uma unidade genuína é necessária se as partes e outros traços de um determinado tipo formarem uma hierarquia objetiva num todo funcional. (DEPEW, 2007, p. 139).⁷

Isso se aplica a muitas das obras de Aristóteles, principalmente àquelas que dedica aos animais,⁸ e deve ser levado em conta na interpretação que se dê à *Poética* quando se considera a seguinte passagem:

Falaremos depois, então, sobre a arte mimética em hexâmetros e sobre a comédia. Falemos agora sobre a tragédia, retomando dela, a partir do que foi dito, a definição de sua essência. É pois a tragédia a mimese de uma ação séria, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada espécie de ornamento distribuída em suas partes,

⁷ No original: “[...] the primary role of a ‘formula of the essence’ is to serve as a principle from which it can be seen that the kind in question is a genuine unity and to show deductively why its subordinate properties are organized in such a way that the substance, practice, or kind of *poiesis* in question can realize its *ergon* or distinctive function. Genuine unity is needed if the parts and other traits are to form an objective hierarchy in a functional whole.”

⁸ Exemplos mencionados por Depew (2007, p. 139) são: *Part. an.* 1.1.640a33-7; *Ph.* 2.6.197b2-37.

sendo executada por meio de agentes que dramatizam e não de uma narração, capaz de levar – por meio de compaixão e temor – à catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, *Poet.* 6.1449b20-27).

Muito poderia ser afirmado sobre cada um dos termos dessa “definição da essência [*hóron tês ousías*]”, mas aqui convém destacar aquilo que serve como princípio a partir do qual se organizam as diferentes propriedades da tragédia a fim de que seu *érgon* (“efeito”) possa ser bem efetivado. Que esse *érgon* seja justamente a catarse das emoções suscitadas durante uma tragédia, a definição acima não permite ignorar. O princípio organizador das diferentes partes da tragédia, contudo, não está explícito aí, uma vez que só vem a ser formulado na sequência do argumento. Depois de definir as seis partes da tragédia – enredo (*mýthos*), caracteres (*éthē*), pensamento (*diánoia*), elocução (*léxis*), espetáculo (*ópsis*) e melopeia (*melopoíia*) (*Poet.* 6.1450a9) –, Aristóteles sugere o seguinte:

O enredo é então o princípio [*arkhē*], e como que a alma, da tragédia; em segundo lugar, estão os caracteres [...]. A tragédia é a mimese de uma ação e, por causa desta, sobretudo [a mimese] dos que agem. Em terceiro lugar, o pensamento: isso é ser capaz de dizer o que é pertinente e adequado [...]. A quarta [parte], †com relação à linguagem†, é a elocução. Entendo por “elocução”, como primeiro disse, a manifestação de sentido por meio do emprego da palavra, e que possui a mesma capacidade em versos ou em prosa. Com relação às partes restantes, a melopeia é o maior dos ornamentos, enquanto o efeito visual do espetáculo cênico, embora o mais capaz de conduzir os ânimos, é o menos afim à arte poética e o que lhe é menos próprio. Pois a força da tragédia existe sem a competição e os atores; além disso, para a execução dos efeitos visuais, mais vale a arte do cenógrafo do que a dos poetas. (ARISTÓTELES, *Poet.* 6.1450a37-1450b20).

Tal como anteriormente proposto, essa hierarquização das partes da tragédia atende a um dos pressupostos básicos da teoria de Aristóteles, qual seja, o de que o *mímēma* deva ser inteligível a fim de que o mais próprio de sua essência – i.e., a catarse da compaixão e do temor despertados ao longo da peça – possa ser efetivado. Ainda assim, outros pontos são igualmente importantes na determinação dessa hierarquia, afinal, de que modo o enredo (*mýthos*) pode assegurar o efeito (*érgon*) da tragédia? Isto é, de que modo o enredo orientará os elementos da tragédia a fim de que ela seja capaz de suscitar compaixão e temor, levando à catarse dessas afecções? Isso se deve justamente ao fato de que o enredo constitui o elemento responsável por assegurar a melhor maneira para que tais afecções sejam suscitadas junto ao público. Com relação a isso, um primeiro ponto que foi salientado pela maioria dos comentadores diz respeito à necessidade de se criarem as condições de empatia entre público e personagens. Para haver essa empatia, é preciso que os caracteres das personagens não sejam totalmente estranhos àqueles que fazem parte da experiência do público. Por isso, Aristóteles recomenda que a personagem se mostre

sem se diferenciar muito pela virtude ou pela justiça [*ho méte aretēi diaphérōn kai dikaiosynēi*] e sem mudar para o infortúnio por causa da maldade ou da vileza, mas por alguma falibilidade [*méte dià kakian kai mokhthērian metabállōn eis tēn dystykhiān allà di'hamartian tiná*] [...]. (ARISTÓTELES, *Poet.* 13.1453a7-12).

Tal recomendação busca, sobretudo, criar entre o público e as personagens uma empatia que ultrapasse a mera apreensão intelectual. Se, por um lado, a inteligibilidade de que todo enredo baseado numa ação unitária é dotado coloca-se como condição necessária para a existência de qualquer tragédia, ela não é condição suficiente para suscitar a identificação entre o público e a ação encenada. Nesse sentido, alguma proximidade entre as personagens e o público, do ponto de vista dos caracteres (*éthē*), é outra condição fundamental para que determinadas afecções possam ser suscitadas convenientemente em quem presencia a tragédia.

Para Aristóteles, é preciso que seja possível haver certa identificação entre o público e as personagens, fato que se daria justamente por seu caráter intermediário (que não se destacaria, desse modo, nem positivamente nem negativamente). Ainda que essas personagens medianas devam apresentar uma dignidade ligeiramente acima do comum (tal como especificado em *Poet.* 5.1449b9-10), é necessário que elas tenham certa falibilidade (*hamartía*). O detalhe é que isso deve se manifestar de um modo que não abale profundamente sua relativa excelência moral, ou seja, elas devem falhar não por causa de uma falta de caráter, mas devido a certa ignorância (*áгноia*).

O desastre trágico deve revelar-se imerecido, porque suas razões devem estar relacionadas à falha de alguém. Isso leva o público à compaixão (uma vez que a consequência da falha não parece ser um castigo merecido) e ao temor (já que qualquer um poderia ser levado a cometer o mesmo tipo de falha). De toda forma, segundo a concepção aristotélica, para que essas emoções possam ser sentidas pelo público, é preciso que se compreenda um envolvimento causal entre os agentes e os eventos que trazem a mudança de destino. Ainda assim, para evitar que isso implique numa pesada carga de culpabilidade – capaz de levar a um questionamento inclusive do *êthos* da personagem –, é preciso que esses agentes tenham originalmente agido sob os impulsos da *áгноia* (“ignorância”), fato responsável por levá-los a cometer o que viria a se revelar sua *hamartía* (“falibilidade”).

Nesse sentido, a noção de *hamartía* tem mais relação com a ação condenável praticada por uma personagem que agia sem pleno conhecimento das circunstâncias envolvidas nela – e, assim, por uma personagem não condenável da perspectiva de suas motivações –, do que com um defeito moral da personagem, como defendem Dupont-Roc e Lallot (1980b, p. 243-6). Nesse sentido, as seguintes palavras refletem melhor o arranjo sugerido pela *Poética*:

[Os *insights* tornados possíveis a partir de uma perspectiva ética] podem ser usados para aumentar a compreensão da *hamartía* trágica (ou erro [*missing-the-mark*]). Pois, apesar das milhares de páginas escritas sobre essa noção, ainda se faz necessária uma

explicação que dê conta inteiramente das maneiras pelas quais, para Aristóteles, o erro prático pode acontecer devido a certas causas diversas do vício de caráter e, ainda assim, ter importância para a vida. A tragédia ocupa-se de boas pessoas que vêm a sofrer “não por causa de um defeito de caráter ou vileza, mas por causa de alguma *hamartía*” (*Poet.* 13.1453a9-10). *Hamartía* e *hamartēma* são claramente distinguidos de uma falha ou um defeito de caráter, tanto aqui quanto em outros lugares (*EN* 5.8.1137b11, cf. *Rhet.* 1374b6). (NUSSBAUM, 2001 [1986], p. 382).⁹

De tudo quanto ficou dito, está claro que o conceito de *hamartía* constitui uma espécie de saída para um conflito criado pela própria teoria trágica de Aristóteles. Por um lado, um princípio quer que o enredo seja lógico, a fim de que possa ser compreendido pelo público. Por outro, é necessário que os agentes – apesar de terem cometido uma falha que vai levá-los à mudança de fortuna e pela qual são responsáveis em última instância – não se revelem voluntariamente culpados (a fim de que o público ainda seja capaz de se identificar com eles). Ora, a única maneira de se garantir que alguma inocência coexista com a quebra dos mais hediondos tabus da sociedade helênica é sugerir que tais ações tenham sido perpetradas sem que seus agentes soubessem o que faziam: assim está garantido o papel da *áгноia* nos principais enredos trágicos, que, tal como ficará claro em breve, são justamente os que Aristóteles recomenda como os melhores (*Poet.* 13.1452b30-35), chamando-os “enredos complexos”.

⁹ No original: “There are many areas in which we could use these insights to press *Poetics* interpretation further. [...] They can also be used to increase our understanding of tragic *hamartia*, or missing-the-mark. For despite the thousands of pages that have been written on this notion, we still need an account that is fully responsive to the ways in which, for Aristotle, practical error can come about through some causes other than viciousness of character and still matter to the value of a life. Tragedy concerns good people who come to grief ‘not through defect of character and wickedness, but through *hamartia*’ (1453a9-10). *Hamartia* and *hamartēma** are sharply distinguished from flaw or defect of character, both here and elsewhere (*EN* V.8, 1147b11ff., cf. *Rhet.* 1374b6ff).”

Antes de passar a essas considerações, contudo, convém explicitar lateralmente as razões para que a definição aristotélica de tragédia se encontre tão fundamentalmente ligada à ideia de se suscitar a compaixão e o temor. Para isso, é necessário remeter à noção de *kátharsis*, uma vez que o primordial no caso da tragédia não é apenas suscitar tais afecções, mas por meio disso ser capaz de despertar o prazer trágico e a *kátharsis* das mesmas. Já foi notado inúmeras vezes que a motivação de Aristóteles para desenvolver essa teoria parece se compreender como resposta à crítica platônica segundo a qual as emoções fortes da tragédia seriam perniciosas para a alma do público (*Rep.* 10.603b-606d). A *Poética* não nega que a tragédia seja efetivamente capaz de suscitar as emoções fortes censuradas pelo Sócrates da *República*, mas tenta compreendê-las sob uma perspectiva diferente da que é aí defendida. Contudo, em que pese a importância desse conceito na *Poética*, revela-se difícil propor uma definição precisa de *kátharsis*, já que o próprio Aristóteles se furta a fazê-lo.¹⁰ Já houve quem tenha desejado relacioná-lo a pretensas considerações fisiológicas pretensamente outrora em voga, mas o ponto mais próximo de algum consenso atualmente é a ideia de que a *kátharsis* tenha aspectos propriamente intelectuais de um aprendizado clarificador.

Seja como for, é possível sugerir que na *Poética* esse mecanismo seja definidor da tragédia e constitua o grande trunfo da teoria de Aristóteles para responder a um questionamento radical sobre a utilidade que a tragédia poderia ter. Além disso, considerando o emprego da palavra *kátharsis* por Platão, é lícito supor que a teoria aristotélica constitua um questionamento ainda mais radical da prática pedagógica defendida por seu mestre. No *Sofista* (230c-d) – conversando com Teeteto, Sócrates e Teodoro –, “o estrangeiro de Eleia [*ho xénos ex Eléas*]” propõe as seguintes considerações sobre os que praticam o método dialético pautado pelo *élenkhos* (“refutação”):

¹⁰ O termo só aparece duas vezes na *Poética* (6.1449b28 e 17.1455b15), ambas de forma igualmente não especificada, como bem destacado por Veloso (2004, p. 15). O estudioso alude ainda ao fato de que na *Política* (8.6-7), tratando de uma modalidade de *kátharsis* levada a cabo pela música, Aristóteles “esclarece” esse conceito remetendo o leitor ao que é dito na *Poética*. Ou seja, “a coisa ganha feições labirínticas” (VELOSO, 2004, p. 17).

Eles questionam alguém que julga dizer algo de valor acerca de alguma coisa, embora nada diga; em seguida, verificam facilmente que tais opiniões estão erradas e, aproximando-as por meio do diálogo de um mesmo ponto, confrontam umas com as outras e demonstram, através desse confronto, que umas são contrárias às outras com relação aos mesmos objetos, sob os mesmos pontos de vista. Percebendo-o, os interlocutores indispõem-se consigo mesmos e mostram-se mais abertos aos outros – desse modo, com efeito, livram-se de todas as suas opiniões orgulhosas e frágeis, sendo agradável para quem escuta essa liberação, além de um benefício seguro para quem a ela se submete. Ó meu caro jovem, pois aqueles que se purificam [*hoi kathairontes autoús*] pensam como os médicos responsáveis pelos corpos, os quais concordam que o corpo não é capaz de gozar da nutrição que se lhe oferece antes que se remova qualquer obstáculo existente em seu interior. O mesmo também pensam aqueles sobre a alma: pois não terá benefício algum dos conhecimentos que lhe forem aportados sem antes ter sido refutado e colocado em seu devido lugar – pela vergonha de ser refutado –, desfazendo-se das opiniões que impedem as vias para os conhecimentos até que se mostre purificado [*katharòn*] e convencido de saber apenas as coisas que de fato sabe, nada além disso. (Pl. *Sph.* 230b-d).

Outros trechos do *corpus platonicum* poderiam ser aduzidos para dar a ver algo análogo,¹¹ mas nessa passagem específica, a sugestão é

¹¹ Depois de uma breve incursão pela história do conceito de *kátharsis* (e seus derivados) em autores antigos, sugerindo que seu sentido teria relação com a ação mais concreta de “remoção” e “limpeza”, Nussbaum (2001 [1986], p. 389) avança as seguintes reflexões sobre seu emprego por Platão: “If we now return to Plato’s usage, we find that he preserves this general picture. The central sense is that of freedom from admixture, clarity, absence of impediment. In the case of the soul and its cognition, the application of the word-group is mediated by the dominant metaphors of mud and

a de que um tipo de *kátharsis* intelectual seria suscitado pelo *élenkhos* (“refutação”) elaborado no interior de uma discussão guiada pelo método dialético e que apenas por meio desse expediente haveria a possibilidade do desenvolvimento de alguma forma de conhecimento seguro. O que está em questão nesse trecho é o método dialético tal como delineado em inúmeros diálogos socráticos escritos por Platão (mencionados por Aristóteles com o nome de *Sōkratikoî lógoi*, em *Poet.* 1.1447b11). Se estiver correta a hipótese de que esse tipo de escrito era empregado na Academia como meio de treinar o método dialético – tal como sugerido por Kahn (1996, p. 56) e Depew (2007, p. 144) –, é possível afirmar que, para Platão, a *kátharsis* seria um dos efeitos propiciados pela leitura de seus diálogos socráticos, principalmente dos aporéticos. Tragédias e outras formas de arte mimética, por outro lado, seriam meros estímulos responsáveis por afetar o caráter através de um mecanismo pouco racional de imitação, tendendo a exercer uma influência antes negativa do que positiva e não sendo, por isso, capazes de suscitar algum tipo de *kátharsis*. Tal parece ser o posicionamento de Platão.

No entanto,

clean light: the eye of the soul can be sunk in the mud (*Rep.* 533d1, *Phd.* 69c), or it can be seeing cleanly and clearly. *Katharos* cognition is what we have when the soul is not impeded by bodily obstacles (esp. *Rep.* 508c, *Phd.* 69c). *Katharsis* is the clearing up of the vision of the soul by the removal of these obstacles; thus the *katharon* becomes associated with the true or truly knowable, the being who has achieved *katharsis* with the truly or correctly knowing (esp. *Phd.* 65ff., 110ff.). Thus we even find expressions such as *katharōs apodeixai*, meaning ‘demonstrate clearly’ (*Crat.* 426b)” (“Se agora nos voltarmos para o uso de Platão, descobrimos que ele preserva essa figura geral. O sentido central é o de ausência de mistura, clareza, ausência de impedimento. No caso da alma e sua cognição, a aplicação de palavras desse étimo é mediada por metáforas predominantemente de lama e luz clara: o olho da alma pode ser afundado na lama (*Rep.* 533d1, *Phd.* 69c) ou pode estar vendo limpa e claramente. Uma cognição em modo *kátharos* é o que temos quando a alma não está impedida por obstáculos corporais (especialmente *Rep.* 508c, *Phd.* 69c). *Kátharsis* é a limpeza da visão da alma por meio da remoção desses obstáculos; então o *kátharon* torna-se associado com o verdadeiro ou verdadeiramente conhecível, o ser que atingiu *kátharsis* com saber verdadeiro ou correto (esp. *Phd.* 65ff., 110ff.). Então até encontramos expressões como *katharōs apodeixai* significando ‘demonstrar claramente’ (*Crat.* 426b)”).

Aristóteles discorda. Por um lado, ele afirma na *Política* que hinos entusiásticos e iambos ritualizados servem um propósito catártico e não apenas estimulante, ainda que seja um processo em que as pessoas evanescentemente “extraem algo de seus sistemas” (*Pol.* 8.5.1340a8-14; 8.6.1341a14-24; 8.7.1342a16-28; 7.17.1336b20). Na *Poética*, ele afirma algo diferente: que trabalhar com enredos trágicos – e não apenas diálogos platônicos e outros materiais textualizados de mesmo tipo – é catártico também, ou seja, purificador porque oferece clareza intelectual no sentido que Platão privilegia na passagem citada [do *Sofista*]. (DEPEW, 2007, p. 145).¹²

Nesse sentido, fica cada vez mais claro o intuito de Aristóteles ao desenvolver sua teoria da *kátharsis* das emoções suscitadas pela tragédia: seja por meio de uma resposta às críticas que Platão elaborara na *República* contra as pretensões educadoras da tragédia (a partir dos argumentos psicológicos ali avançados), seja por meio de uma resposta de viés cognitivo à proposta pedagógica explícita num trecho como o do *Sofista* (segundo a qual apenas o método dialético refutativo suscitaria a *kátharsis* intelectual necessária ao verdadeiro conhecimento), Aristóteles promove – com argumentos filosóficos – uma reavaliação do papel que a tragédia ainda poderia vir a desempenhar na *paideia* humana. Com a *Poética*, o filósofo sugere não apenas que uma tragédia – quando bem executada – tem uma função pedagógica importante, mas, igualmente, que não é papel da filosofia propor meios de substituir a função catártica já realizada por uma tragédia bem executada. Tomando como paradigma da relação entre filosofia e poesia a própria *Poética*, seria possível sugerir

¹² No original: “Aristotle disagrees. For one thing, he claims in *Politics* that enthusiastic hymns and ritualized iambs do serve a purifying and not just a stimulating purpose, albeit one in which people evanescently ‘get something out of their systems’ (*Pol.* 8.5, 1340a8-14; 8.6, 1341a14-24; 8.7, 1342a16-28; 7.17, 1336b20). In *Poetics*, he claims something else: that working through tragic plots, and not just Platonic dialogues and other such textualized materials, is cathartic as well, purifying because it gives intellectual clarity in the sense Plato privileges in the passage just quoted.”

que, para Aristóteles, o papel da filosofia seria justamente oferecer certos direcionamentos para que o tragediógrafo – valendo-se de seus meios (muito mais aptos do que aqueles disponíveis ao filósofo) – efetue uma verdadeira *kátharsis*.

Nesse sentido, é preciso observar que, embora parta de uma série de definições descritivas da arte poética, essa obra se destaca muito mais pelas prescrições oferecidas aos poetas com o intuito de que componham de modo a efetivar aquilo que constitui para Aristóteles a essência da poesia. É possível compreender tanto a hierarquização das partes da tragédia quanto a prescrição de determinados enredos trágicos – em detrimento de outros – como meros desdobramentos do que Aristóteles define como a “essência” (*ousía*) da tragédia. Ou seja, o caráter positivo imputado a conceitos como reviravolta (*peripéteia*) e reconhecimento (*anagnórisis*) explica-se por sua relação fundamental com o mecanismo reconhecido na *Poética* como essencialmente trágico, qual seja, a *kátharsis*. Consequência disso é que Aristóteles considere a presença de ambos os expedientes como ingrediente imprescindível dos melhores enredos trágicos (*Poet.* 11.1452a37).

Para o filósofo, as tragédias são produtos de arte racional, cujo sucesso depende da coerência de sua estrutura, devendo ser capazes de suscitar a compaixão e o temor naqueles que os presenciam. Levando isso em conta, nada poderia ser mais lógico do que a constatação de que agentes do enredo trágico, motivados por um equívoco fundamental e, apesar de não serem moralmente condenáveis, agindo para a própria desgraça, despertem no público os mais extremos sentimentos de compaixão e temor precisamente no instante em que, dando-se conta de sua falha, se encontram a ponto de sofrer uma mudança conforme a verossimilhança ou a necessidade do enredo, mas de forma inesperada e brusca, com relação àquilo em que acreditavam.

Com isso, a abordagem aristotélica revela-se – muito mais do que a platônica – aberta à compreensão do papel que determinada poesia poderia ter, inclusive como objeto legítimo de ocupação filosófica. Onde Platão demonstrara certa intolerância com a maior parte da produção poética de sua época – ainda que, mesmo nos momentos mais

acerbos de sua crítica, algumas modalidades de poesia sempre tenham sido poupadas –, Aristóteles promoveu um modo de leitura diferente. O caráter prescritivo de determinadas passagens de sua análise não permite propor que esse “modo diferente” tenha rompido de todo com a imposição arbitrária de certos valores pelo filósofo – como é típico da *preceptística* clássica –, mas é certo que a poesia recebe o reconhecimento de seu estatuto como campo discursivo com um potencial distintivo, a ser avaliado a partir da apreensão de axiomas críticos próprios dela enquanto arte (*tékhnē*).

Antes de encerrar essas considerações, contudo, cabe sugerir de que modo a teoria sobre as origens da poesia e do drama desempenha um papel fundamental no arranjo proposto na *Poética*. É certo que, ao contrário do que já pôde ser sugerido sobre a falta de interesse de Aristóteles pela origem dos fenômenos poéticos, o filósofo conciliou de forma brilhante a necessidade de propor um modelo poético capaz de responder aos questionamentos radicais colocados em várias das obras de Platão e, ao mesmo tempo, interpretar os dados históricos e teóricos básicos com que tinha inevitavelmente que lidar.

As motivações para que Aristóteles propusesse seu modelo poético podem ser compreendidas a partir de seu interesse em garantir o emprego de um novo gênero de discurso pela filosofia, qual seja, o tratado filosófico, em detrimento do gênero mimético que vinha sendo praticado por Platão e pelos membros da Academia, isto é, o diálogo socrático. Tratando em sua *Poética* daquilo que se pode esperar da arte dedicada à realização de obras miméticas – cujo ápice Aristóteles faz questão de afirmar que é a tragédia (em sua forma complexa) e não o diálogo socrático ou qualquer outro tipo de composição mimética –, o filósofo defende que os maiores benefícios intelectuais propiciados por uma obra mimética desse tipo estariam ligados à *kátharsis* da compaixão e do temor suscitados por ela. Isso está longe de ser uma defesa do uso filosófico das composições miméticas, mas certamente representa um avanço com relação ao tratamento anteriormente proposto por Platão, na medida em que não lhe impõe critérios de verdade e moralidade externos ao campo da atividade poética (ainda que também lhe faça

certas exigências, como a de unidade e a de inteligibilidade). Desde que o enredo (*mýthos*) seja dotado de unidade de ação, dispondo certos caracteres (*éthē*) que agem de modo a sofrer certas mudanças segundo a verossimilhança ou a necessidade, o que acontece de acordo com o pensamento (*diánoia*) (quando dizem o que é pertinente e adequado), valendo-se de uma determinada elocução (*léxis*), a tragédia terá seu efeito básico garantido, para isso não sendo necessário sequer recorrer aos ornamentos musicais e corais (*melopoia*) ou aos efeitos visuais do espetáculo cênico (*ópsis*) (*Poet.* 6.1450a15-1450b19).

De que modo a teoria aristotélica sobre a origem da poesia e do drama está ligada a esse entendimento? Propondo que os seres humanos praticam a poesia inicialmente por uma tendência natural à *mímēsis*, ao ritmo e à harmonia, Aristóteles supõe que, a partir de motivos improvisados, surgiram certos gêneros poéticos ligados aos caracteres desses primeiros poetas: dentre os elevados, hinos e encômios; dentre os baixos, invectivas. Com Homero surgiram outros gêneros: as epopeias (elevadas) e os poemas iâmbicos (baixos). Esses gêneros poéticos, contudo, tornaram-se obsoletos quando surgiram as tragédias e as comédias – estas, a partir dos cantos fálicos, enquanto aquelas, a partir dos ditirambos. Para Aristóteles, a tragédia destaca-se de todos os gêneros miméticos no que tange “ao exercício efetivo da arte poética [*tōi tēs tékhnēs érgōi*]” (*Poet.* 26.1462b12), por isso desenvolve uma teoria mais elaborada sobre suas origens, na qual os paralelismos são notáveis: partindo do gênero coral do ditirambo, associado à dança, dotado de caráter satírico, com histórias breves, elocução ridícula e tendo por metro o tetrâmetro trocaico, suas *performances* foram se desfazendo pouco a pouco da preponderância do elemento coral e coreográfico, desenvolvendo um caráter sério, mais associado ao diálogo, com histórias de certo tamanho, linguagem ornamentada e tendo por metro, nas partes dialogadas, o iambo. Nesse mesmo sentido, Aristóteles sugere que o *exarconte* do ditirambo se transformou no ator da tragédia, passando a contracenar na sequência com um segundo ator e depois com um terceiro, de modo a fazer com que o diálogo (*lógos*) se tornasse o verdadeiro

protagonista desse gênero mimético.¹³ Mas a consequência dessa diferenciação e multiplicação gradual dos atores a partir do *exarconte* ultrapassou em muito o mero favorecimento do diálogo, pois instituiu a possibilidade de que as próprias ações pudessem ser encenadas (em detrimento de elementos melopaicos e espetaculares, como a dança e o canto do coro ditirâmico). Ou seja, oferecendo mais espaço para “a trama das ações [*hē tōn pragmatōn sýstasis*]” (*Poet.* 6.1450a15) – i.e., para o enredo (*mýthos*) –, a tragédia veio a desenvolver aquilo que definiria sua essência e que lhe permitiria cumprir seu verdadeiro efeito, em detrimento justamente daqueles elementos que se revelavam os menos importantes para Aristóteles: melopeia e espetáculo. Tal como proposto por Depew (2007, p. 141), o desenvolvimento gradual do ditirambo configura-se como o único modo de se gerar uma tragédia completamente formada e efetiva, segundo a definição da essência que a *Poética* oferece dela.

A teoria das origens da poesia e do drama está profundamente implicada na compreensão que Aristóteles apresenta sobre a arte poética. Nesse sentido, o filósofo revela-se um herdeiro autêntico das mais fundamentais intuições de seu mestre, Platão: ciente de que o princípio é o primeiro termo a partir do qual algo é, ou é gerado, ou é conhecido,¹⁴ Aristóteles determina as origens da poesia e do drama a fim de afirmar o que cada um deles é, o que cada um deles veio a ser e o que pode ser conhecido acerca de cada um deles. O desdobramento investigativo dessas intuições forma o complexo texto da *Poética*.

¹³ Levando em conta a importância do diálogo para o desenvolvimento da filosofia de Platão, não seria descabido defender – seguindo aquilo que Peter Szondi e Roberto Machado já haviam sugerido sobre a importância da tragédia para o desenvolvimento da “filosofia do trágico” no séc. XIX – que a tragédia também teria sido fundamental para o desenvolvimento da dialética socrático-platônica e da própria forma assumida por essa filosofia. Nesse sentido, o platonismo poderia ser visto como uma das primeiras manifestações de “filosofia do trágico”.

¹⁴ A alusão aqui é ao início do livro delta da *Metafísica*. Depois de elencar seis diferentes definições para *arkhé* – dentre as quais seria possível sugerir como tradução em português, no mínimo, “princípio”, “início”, “propedêutica”, “origem”, “fundamento”, “causa”, “poder” e “premissa” –, Aristóteles propõe o seguinte: “Então é comum a todas as definições de *arkhé* ser o primeiro ponto a partir do qual algo é, ou se torna, ou é conhecido.” (*Arist. Met.* 1013a17).

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

DEPEW, D. From Hymn to Tragedy: Aristotle's Genealogy of Poetic Kinds. In: CSAPO, E.; MILLER, M. *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 126-49.

DUPONT-ROC, R.; LALLOT, J. Introduction (*Poétique*). In: ARISTOTE. *Poétique*. Traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980a. p. 9-29.

DUPONT-ROC, R.; LALLOT, J. Notes (*Poétique*). In: ARISTOTE. *Poétique*. Traduction et notes de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980b. p. 143-416.

HALLIWELL, S. Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Cambridge v. 30, p. 49-71, 1984.

HALLIWELL, S. Aristotle's Poetics. In: KENNEDY, G. (Ed.): *The Cambridge History of Literary Criticism: Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. v. 1. p. 149-183.

HEGEL, G. W. F. *Linhas fundamentais da filosofia do direito ou Direito natural e ciência do estado em compêndio*. Tradução de Paulo Meneses et al. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2010 [1967].

KAHN, C. *Plato and the Socratic Dialogue: The Philosophical Use of a Literary Form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NUSSBAUM, M. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Revised Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 [1986].

PLATO. *Platonis Opera*. Edited by John Burnet. Oxford: Oxford University Press, 1903.

SILVA, R. A ordem do discurso na Atenas Clássica. CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., Rio de Janeiro, 07-11 ago. 2017. *Anais eletrônicos...* v. 2. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. p. 2684-2694. Disponível em: <http://abralic.org.br/downloads/2017_anais_ABRALIC_vol_2.pdf>. Acesso em: 06 set. 2018.

SZONDI, P. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VELOSO, C. Il problema dell'imitare in Aristotele. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Roma, v. 65, n. 2, p. 63-97, 2000.

VELOSO, C. Depurando as interpretações da *kátharsis* na *Poética* de Aristóteles. *Síntese – Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 31, n. 99, p. 13-25, 2004.

Recebido em: 20 de setembro de 2018.

Aprovado em: 5 de dezembro de 2018.



Traduzir o intraduzível: o caso das partículas gregas

On Translating the Untranslatable: The Greek Particles in Evidence

Simone Bondarczuk

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
simonebondarczuk@gmail.com

Resumo: Na contramão do “dogma da intraduzibilidade” linguística de Jakobson (1959), este artigo se propõe a discutir a questão da possibilidade de ser do estrangeiro, no acolhimento proporcionado pela hospitalidade linguística sob o viés da tradução, sob a ótica da ressignificação do mito de Babel proposta por Ricœur (2012). Nessa perspectiva, o tradutor – como mediador ativo desse processo de aproximação do estrangeiro (autor, obra, sua língua) ao leitor – redescobre o seu lugar próprio em um projeto universal de humanização. A tradução como processo de humanização visa produzir semelhanças cujo escopo é identificar o si mesmo como um outro. As partículas gregas constituem um exemplo emblemático de uma classe de palavras típica da coloquialidade do Grego Antigo – atualmente conhecidas como marcadores discursivos –, que, no entanto, foi desprezada por uma tradição gramatical pautada nas categorias aristotélicas e na suposta correspondência um-a-um dos semantemas, impossível de ser mantida nesse caso. Sendo assim, as partículas gregas são apresentadas de modo a exemplificar a classe dos chamados tradicionalmente “intraduzíveis”: não no sentido daquilo que não se pode traduzir, ao qual se nega a possibilidade de tradução, mas como uma classe de palavras que, a despeito do desprezo da tradição clássica, insistimos em traduzir de muitas maneiras distintas, já que se trata de palavras cujos sentidos são discursivamente determinados e de baixo valor contedístico.

Palavras-chave: tradução; tradição; “intraduzível”; partículas gregas.

Abstract: Despite of Jakobson’s (1959) “dogma of linguistic untranslatability”, this article proposes to discuss the possibility of being for the foreigner in the light of the reception provided by translation’s linguistic hospitality, from the point of view of the resignification of Babel’s myth by Ricœur (2012). According to this perspective, the translator – as an active mediator of this process of bringing together the foreigner (author, work, language) and the reader – rediscovers his own place in a universal

project of humanization. Translation, as a process of humanization, seeks to produce similarities whose scope is to identify oneself as another, that is, the identity under the diversity. The Greek particles constitute an emblematic example of a class of words typical of the colloquialism of the Ancient Greek Language – currently known as discursive markers – which, however, was neglected by a grammatical tradition based on the Aristotelian categories and the supposed one-to-one correspondence of the semantics, although impossible to maintain in this case. Thus, the Greek particles will be presented to exemplify the class of the traditionally so-called “untranslatable”, not in the sense of what cannot be translated, but as a class of words that, despite the contempt of the Classical Tradition, we insist on translating in many different ways, since they are low content-value words whose meanings are determined by the discourse.

Keywords: translation; tradition; “untranslatable”; Greek particles.

1 Introdução

Neste artigo, nos propomos a resgatar um olhar, menos técnico e mais humano, sobre a tarefa da tradução de modo a revelar um pouco da beleza da diversidade linguística, especificamente do Grego Antigo, na esperança de que nos sirva de incentivo à resistência como profissionais das áreas de humanas – e, particularmente, da área de Letras Clássicas – ao preconceito linguístico. O tema do multilinguismo¹ em nosso país, embora não faça parte do escopo deste ensaio, não deixa de ser contemplado na releitura do mito de Babel que aqui se apresenta. Na “porta do céu”, miríades de línguas fragmentam a experiência humana e se constituem em abertura simbólica de uma universalidade perdida. Diante disso, só a possibilidade de existência do estrangeiro pode mover o ofício do tradutor, seja ele amador ou profissional.

Para ilustrar a resistência ao estrangeiro envolvida no processo tradutório – marcadamente acentuada pelo medo ocidental de se produzir uma cópia de má qualidade –, o caso das partículas gregas serve de exemplo singular de resistência ao estrangeiro por parte do tradutor, uma vez que o seu uso implica em recortes sintáticos e semânticos diferentes entre as línguas. Igualmente se constitui em um estudo de caso singular

¹ Refiro-me, aqui, não apenas às diversidades regionais do português, como as línguas dos imigrantes radicados no país, mas, principalmente, à diversidade das línguas ameríndias, muitas em processo de extinção.

para confirmar a teoria da não equivalência absoluta entre as línguas, em relação às quais apenas podemos supor uma equivalência presumida, “não fundada numa identidade de sentido demonstrável, uma equivalência sem identidade”, nas palavras de Ricœur (2012, p. 64).

Em primeiro lugar, fixemos o nosso olhar na bela imagem do conto de Borges, “A biblioteca de Babel” (2007), no qual o poeta descreve o mundo inteiro, o lugar da morada do homem, como uma grande biblioteca de células hexagonais contíguas que se estendem em todas as direções e existe *ab aeterno*. Nesse universo, a viagem da existência humana perpassa pela busca infinita de livros e mais livros imaginados e desejados; nas palavras de Borges (2007, p. 40), ela se constitui de: “tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas”, “a versão de cada livro em sua própria língua”. Os idiomas de todos os tempos e lugares, reais ou imaginados, estariam ali representados. Nessa biblioteca, que é o universo inteiro, por que todas as versões são pressupostas? A resposta talvez se encontre na própria narrativa de Babel. Ricœur é o defensor dessa tese, a qual, definitivamente, acolhemos. O pensador propõe a relação envolvida na tradução como uma espécie de parceria, em forma de uma tríade: o estrangeiro, o leitor e o tradutor:

Dois parceiros são de fato colocados em relação pelo ato de traduzir, o estrangeiro – termo cobrindo a obra, o autor, sua língua – e o leitor, destinatário da obra traduzida. E, entre os dois, o tradutor [...]. É nessa desconfortável situação de mediador que reside a prova em questão. (RICŒUR, 2012, p. 22).

Várias questões surgem dessa parceria: quais as implicações da noção de estrangeiro? O leitor como parte do processo tradutório? A situação desconfortável do tradutor como mediador?

Em diálogo com o texto de Ricœur, pensemos, por ora, na própria condição de possibilidade da existência do estrangeiro como condição *sine qua non* da tradução, a partir do mito de Babel. A questão central se torna: quem é esse estrangeiro que se quer traduzir?

2 O mito de Babel revisitado

Acolher o estrangeiro em nossa própria língua (para usar as palavras de Ricœur) nos parece prática essencial à sobrevivência de nossa humanidade, uma humanidade por vezes ameaçada pelo “pecado” da hegemonia linguística e política, arrogância transmutada, muitas vezes, em etnocentrismos linguísticos. Para admitirmos a existência do estrangeiro temos de buscar, pela via oposta, uma possibilidade de releitura positiva do mito etiológico de Babel. Na narrativa bíblica, *in illo tempore*, “todo mundo usava uma só língua e as mesmas palavras” (*Gênesis*, 11:1-9), mas Javé não estava satisfeito com o monolinguismo porque os homens pretendiam se tornar célebres pelos seus feitos e jamais serem dispersos, desejavam com ardor construir grandes torres que reafirmassem a sua supremacia linguística e territorial, tornando-se, assim, uma voz monocórdia.

Por conseguinte, em Babel – que significa “a porta do céu” –, a confusão-dispersão tornou-se a possibilidade divina do reconhecimento da alteridade radical de nossa humanidade, enriquecida na e pela diversidade linguística: “e o Senhor os dispersou dali por toda a superfície da terra” (*Gênesis*, 11:1-9b) e surge assim a figura do estrangeiro. Não existe mais o idêntico, agora somos também o outro em sua estrangeirice; a propósito: “fomos colocados em movimento pelo fato da pluralidade humana” (RICŒUR, 2012, p. 55). Fato esse que se transmutou em toda nossa redenção. O desafio desde então é traduzir, não somente um sistema de signos, mas a radicalidade da diferença que, de modo contrastivo, nos permite definir a nossa própria identidade linguística.

A tarefa da tradução assume um duplo empenho: a restauração de uma unidade linguística originária que só pode ser contemplada no pressuposto de uma complementariedade essencial entre as línguas; e o acolhimento do estrangeiro em sua própria língua, em uma espécie de solidariedade cósmica que compreende a importância da diversidade na unidade e da unidade na diversidade. Sendo assim, tanto a pulsão de traduzir adquire uma justa explicação, quanto a incomunicabilidade entre as línguas é vista de modo complementar e não excludente. Para além disso, restaurada a positividade do mito de Babel, floresce a beleza

da diversidade linguística, e o tradutor reencontra seu lugar próprio no mundo: aquele que deve fazer as honras da hospitalidade linguística.

Fazer as honras também possui um duplo sentido: de sentir-se honrado por poder receber o estrangeiro em sua própria língua; e reconhecer nesse encontro fraterno a alteridade radical, não como ameaça, mas como possibilidade de enriquecimento da própria língua. Em outras palavras, reconhecer que o que outro disse em sua língua na nossa pode ser dito tão bem quanto, se percebo a nossa identidade naquelas diferenças, ao buscar uma equivalência da beleza presumida no outro, ou seja, se não pudermos nos encantar com a diferença, não podemos reconhecer e reproduzir a sua beleza.

Ancorados nessa perspectiva teórica, propomos algumas vias possíveis, em consonância com Ricœur, para a mediação do tradutor se tornar menos desconfortável:

- 1) *renunciar ao ideal da tradução perfeita* – as traduções são sempre aproximativas e são bem-sucedidas na medida em que alcançam a sua finalidade proposta;
- 2) *acolher o estrangeiro na sua estrangeirice* (hospitalidade linguística);
- 3) *substituir a alternativa teórica: traduzível versus intraduzível pela fidelidade versus traição*, considerando que ser fiel ao estrangeiro não deve implicar em traição à própria língua, mas em potencialização de suas possibilidades, buscando uma equivalência presumida;
- 4) *não admitir critério absoluto de boa tradução* (o que não significa que não haja bons critérios que poderiam ser admitidos);
- 5) *admitir que uma boa tradução só pode visar uma equivalência presumida* – uma equivalência que considera a alteridade, porque é necessário reconhecer a alteridade radical do outro e acolhê-la na nossa diferença.

Todos esses princípios dizem respeito muito mais à atitude do tradutor do que a um aporte técnico específico de tradução, devem permanecer como um ponto de referência e serão melhor ilustrados em nossa análise do caso das partículas.

Além disso, outra questão pertinente trazida por Ricœur (2012, p. 46) aponta: “para que se pudesse dispor de tal critério [absoluto] seria preciso poder comparar o texto de partida e o texto de chegada a um terceiro texto portador de sentido idêntico àquele que se supõe circular do primeiro ao segundo”. Bem, não há um terceiro texto, embora alguns suponham que uma tradução interlinear cumpra esse papel falacioso. Uma alternativa viável para cobrir esse hiato talvez fosse o tradutor produzir notas com comentários que julgasse necessários à compreensão do leitor, a partir das quais o terceiro texto seria uma construção do leitor.

3 Velhos problemas: *De finibus bonorum et malorum*

Bem, tracemos uma linha pontilhada na história da tradução no Ocidente, marcando alguns pontos relevantes. Na Antiguidade tardia, os primeiros tradutores foram os latinos, que, ao submeterem politicamente os gregos, também foram conquistados pela sua riqueza cultural e literária e procuraram recompô-la em sua própria língua. O caso latino ilustra, em certa medida, a contraparte da beleza da hospitalidade linguística que é a resistência à tradução como resistência à aceitação do estrangeiro.

Ricœur, em seu livro *Sobre a tradução*, nos chama atenção para esse perigo grave e ainda mais ameaçador em tempos de intolerância, assinalando que:

A pretensão à autossuficiência e a recusa da mediação do estrangeiro nutriram em segredo muitos etnocentrismos linguísticos e, o que é mais grave, muitas pretensões à hegemonia cultural, tal como se pôde observar da parte do latim, da Antiguidade tardia ao fim da Idade Média e mesmo além do Renascimento [...]. (RICŒUR, 2012, p. 23).

Para que se possa dimensionar esse etnocentrismo, tomemos como exemplo um grande escritor latino, Cícero, um dos poucos que nos legou reflexões sobre a tarefa de traduzir, como também o fizeram Horácio e Quintiliano.

Ora, Cícero não escreveu nada que dissesse respeito diretamente à tradução, no entanto podemos destacar, de algumas de suas obras,

importantes comentários sobre o seu labor tradutório, dando indicativos de alguns de seus pressupostos na tradução, os quais se revestem de um interesse especial para a filosofia, se considerarmos que Cícero foi o criador de um vocabulário filosófico latino e, com isso, consolidou uma tradição no Ocidente, quando se propôs a verter a filosofia grega para a sua própria língua.

Quanto à tradução de obras filosóficas, outro problema se apresenta: como traduzir termos que, ao serem empregados, se apresentam como verdadeiros “fenômenos de intertextualidade” (RICŒUR, 2012, p. 25), como é o caso dos diálogos platônicos? Ricœur (2012, p. 25) define essa intertextualidade como “retomada, transformação, refutação de empregos anteriores por autores vindos da mesma tradição de pensamento ou de tradições adversas”. Um mesmo termo que condense todas essas tensões obviamente não pode ser traduzido por um único termo-chave, portanto a questão permanece em aberto *ad infinitum* e a biblioteca de Babel continua se expandindo nessa perspectiva.

Cícero se inscreve nessa tradição de possibilidades, portanto o comentário escolhido para este artigo se encontra presente em *De finibus bonorum et malorum* (*A respeito dos fins do bem e do mal*, título de inspiração socrática: qual o fim supremo da vida do homem?; mas em uma leitura aristotélica, pensando como uma hierarquia de bens e males).

Resumidamente, a obra em questão diz respeito aos princípios éticos dos três principais sistemas filosóficos da época: o Epicurismo, o Estoicismo e o da Academia Nova sob a direção de Antíoco. O plano de Cícero era tornar claro o pensamento de cada escola filosófica e o discurso de seus opositores. A obra foi construída em forma de três discursos separados: a primeira parte sobre o Epicurismo, a segunda sobre o Estoicismo e a última sobre o tempo que esteve em Atenas na Academia sob a direção de Antíoco.

Mas o que nos interessa é o modo como Cícero concebe a tradução e o modo de transmitir culturalmente essas correntes de pensamento; observemos o excerto:

No entanto, se eu *vertesse de modo absoluto* [*plane sic verterem*] Platão ou Aristóteles, tal como nossos poetas verteram as peças de teatro, estaria, creio

eu, *servindo mal aos meus concidadãos* [mererer], ainda que eu trouxesse ao seu conhecimento aqueles intelectos divinos. Mas isso não fiz até agora, e, contudo, não me considero proibido de fazê-lo. Algumas passagens, certamente, caso me pareça bem, transportarei para minha obra, principalmente aquelas que nomeei ainda há pouco; e, quando houver ocasião em que possa se fazer de modo apropriado, como costuma Ênio traduzir Homero, e Afrânio, Menandro. (CÍCERO, *De finibus bonorum et malorum*, I, 7. Tradução e grifos meus).

Cícero usa o verbo *vertere* para indicar o que se entende hoje como tradução, mas a palavra em seu sentido primeiro significava “virar” – quando os romanos se referiam a virar ou revirar a terra com o arado para prepará-la para o plantio. A extensão metafórica desse sentido aponta para uma transformação de um estado em outro.

O fato de Cícero aplicar tal verbo a uma obra filosófica implica na produção de um novo texto sem compromisso com a manutenção da forma originária, o que fica claro no uso feito por ele do advérbio de modo *plane* (“inteiramente, absolutamente”), negando, por meio deste, a possibilidade de que seja feita uma transposição em absoluto de Platão ou Aristóteles. Sendo assim, conclui-se que a expressão *plane sic verterem* refere-se à nossa concepção moderna de tradução, a qual ele rejeita, pois para Cícero fidelidade ao original, nesse caso, implicaria em traição aos seus concidadãos, aos quais estaria servindo mal se o fizesse. Nesse caso, poder-se-ia dizer que o que está em questão é o dilema da tradução: fidelidade *versus* traição, mas infelizmente esse dilema aqui é secundário.

Para além desse paradoxo, estende-se o problema do etnocentrismo cultural. Esse mesmo autor em outras obras² reafirma a supremacia da

² CÍCERO, *Discussões Tusculanas* (I, I, 1). Também em *De finibus* (I. 5-6), Cícero argumenta que não vai agir como um *interpretum* (“tradutor”), mas, de fato, transportar o pensamento e as discussões dos antigos para o latim. Nesse excerto, o método de Cícero é simplesmente basear-se nos modelos gregos e recriar na língua latina, com o contexto, a língua, os temas e modos romanos. Ele se expressa dessa forma: *nostrum iudicium et nostrum scribendi ordinem adiungimus*.

língua e da cultura latina sobre a grega. Por conseguinte, a expressão “velhos problemas” refere-se a toda forma de ideologia política dominante ou imperialista refletida nas formas de traduzir.

4 Primeiros parâmetros para a tradução: Leonardo Bruni Aretino

No início do Renascimento,³ surge no cenário erudito Leonardo Bruni Aretino (1374-1444), escritor, político, filólogo, filósofo, historiador, professor de retórica e tradutor. Interessa-nos neste artigo sua experiência e teorização sobre a tradução, pois de forma contundente foi esse erudito o precursor das teorias e manuais modernos de tradução. A partir de uma ótica preciosista, abordou a tradução como um ofício artístico e retórico, além de muito preciso e que não poderia prescindir de uma técnica acurada, com ênfase na preservação da retórica e beleza estética do texto original. Seu preciosismo advinha, em parte, do fato de ser perfeito conhecedor do grego, portanto começa o ensaio elogiando a sua tradução latina da *Ética Nicomaqueia* e criticando pesadamente outra tradução anterior, feita por Roberto Grosseteste. Destaca-se o seu profundo conhecimento de grego como ferramenta definitiva para formar as bases do Humanismo, ao direcionar o movimento humanista para uma retomada dos autores gregos e de suas obras originais.

Ora, o texto *De interpretatione recta* (1420 a 1426) foi considerado o primeiro tratado moderno a refletir sobre a tarefa de traduzir, em especial sobre a tradução literária. Bruni pressupõe a existência da forma correta de traduzir, a qual seria capaz de captar a intenção do autor revelada tanto na forma quanto no conteúdo. Propõe assim que o tradutor deva traduzir de forma correta (definido no uso de *recta*) e não aproximada; há um ideal de perfeição que perpassa todo este ensaio. Falar da intenção do autor original é tarefa difícil se não refletirmos sobre os parâmetros formais (linguísticos, discursivos, retóricos, literários) para proceder a essa análise crítica.

³ Há um consenso entre os estudiosos de que não houve na Idade Média uma reflexão sistemática sobre os princípios de tradução, apenas comentários esparsos cujo modelo tradicional ainda tinha como base a tradução de São Jerônimo.

Nesse texto, pela primeira vez se documenta a palavra *traduco*, que podemos equiparar ao *plene sic vertere* de Cícero. A expressão usada por Bruni é *recte traducatur*, “seja traduzido corretamente”, ou *interpretatio recta*, “correta tradução”. Bruni, em alguma medida, será o responsável no Ocidente por estabelecer o ideal de tradução absoluta, no momento em que nos lega os parâmetros aceitos até a modernidade como ideais.

O pensamento de Bruni – no comentário de Furlan sobre a sua tradução de *De interpretatione recta* – é a culminação de uma tradição em desenvolvimento, ao menos um século antes, sobre a concepção do modo de traduzir. Segundo Bruni, o tradutor deve insistir nos três requisitos para uma boa tradução, expostos anteriormente pelo franciscano inglês Roger Bacon (ca. 1214-1294) em sua obra *Opus Maius* (em particular na terceira parte, intitulada *De utilitate grammaticae*), a saber: o conhecimento tanto da língua de partida como da língua de chegada, bem como da matéria envolvida na tradução. Logo, Bacon recusa radicalmente a tradução *ad uerbum* (palavra por palavra). Na perspectiva de Ricœur, seria o equivalente a pensar a relação entre o estrangeiro (o autor, sua língua e cultura) e o receptor/leitor, sendo sensível a radicalidade das diferenças linguísticas; contudo Bruni vai sustentar um ideal absoluto e artisticamente refinado para a tradução.

Além dos elementos linguísticos, o tratado bruneano insiste sobre os aspectos retóricos de uma tradução – a base da fundação da moderna tradução literária. A exigência da reprodução dos aspectos artísticos para uma correta tradução impõe o conhecimento tanto dos recursos retóricos (privilegiando a retórica latina) quanto dos oratórios, além do conhecimento linguístico e filológico de ambas as línguas.

Seguem-se resumidamente os seus princípios:

- 1) *O conhecimento da língua de partida*: o tradutor deve ser um perito, um especialista em diversos gêneros e escritores, apreendidos pela prática da leitura;
- 2) *O conhecimento da língua de chegada*: propõe um domínio absoluto da língua de chegada e rejeita veementemente que se deixe a palavra no original por ignorância de um equivalente justo,

e preconiza: “que conheça acuradamente a força e a natureza das palavras”, um ideal quase platônico.

- 3) *O conhecimento da matéria envolvida na tradução*: esse parece evidente demais para não ser aceito como critério e segue a tradição horaciana: “domina o assunto e as palavras o seguirão” (*Ars Poetica*, vv. 40-41).
- 4) *O uso do ouvido ou “ritmo” e “harmonia”*: a reprodução do estilo depende de uma sensibilidade estética. Esse requisito diz respeito à compreensão e reprodução artística do original, dependente de uma escuta atenta à harmonia e ao ritmo (mesmo para prosa precisamos ter “ouvido”).

Em síntese, pela primeira vez o ofício do tradutor é reconhecido como uma técnica que deve ser desenvolvida com diligência e arte, se se pretende atingir a intenção do autor em suas finalidades retóricas de convencimento. A impressão que permanece da leitura de *De interpretatione recta* é que não bastaria uma vida para estarmos prontos a cumprir tal perfeição na arte da tradução.

5 Traduzindo o intraduzível: o caso das partículas gregas

Bem, chega o momento de aplicarmos essa curta reflexão teórica ao nosso objeto de estudo: as partículas gregas. As partículas se enquadram no que chamamos de intraduzíveis por duas vias: pela tradição gramatical clássica, que as ignorou, considerando-as como elementos não traduzíveis e, portanto, dispensáveis; e como uma classe de palavras que, a despeito do desprezo da tradição clássica, insistimos em traduzir de muitas maneiras distintas. Mas o que precisamente são as partículas? E como devem ser abordadas numa tradução?

Dionísio Trácio (gramático do I séc. a.C.) foi quem designou algumas partículas como conjunções “expletivas”,⁴ σύνδεσμοι

⁴ As expletivas são as empregadas com finalidade métrica ou meramente ornamental. São as seguintes: δὴ, ῥά, νύ, τοῦ, τοί, θήν, ἄρ, δῆτα, πέρ, πώ, μήν, ἄν, αὖ, νῦν, οὔν, κέν, γέ. Alguns incluem entre estas as conjunções adversativas, tais como ἔμπης e ὁμῶς (DIONÍSIO TRÁCIO, *Τέχνη Γραμματική*, 20.8).

παραπληρωματικοί, que são as empregadas com finalidade métrica ou meramente ornamental, pois elas não adicionavam conteúdo proposicional à sentença. Na opinião de Hoogeveen (1769), partindo dessa classificação de Dionísio, partículas até então consideradas supérfluas, na realidade, tinham um propósito diverso, incluído no âmbito do que é considerado *vultus* (“expressão facial”), *gestus* (“gesto”) ou *vocis ductus* (“entonação”), que acompanham uma sentença. Entre os conceitos invocados na sua explicação aparecem: *emphasis* (“ênfase”), *confirmatio* (“confirmação”), *affirmatio* (“afirmação”), *limitatio* (“restrição”) e *perspicuitas* (“evidência”), todo um aparato semântico que permaneceu basicamente inalterável até o século XX, quando da escritura da obra sistemática de J. D. Denniston sobre esses elementos gramaticais. Singular esse testemunho de como já em período helenístico (no qual o estrangeiro precisa aprender o grego), as partículas teriam sido consideradas elementos meramente decorativos. Quem decide o que pode ser considerado supérfluo em uma língua estrangeira?

Desde então, a mais detalhada e extensa descrição dos usos das partículas encontra-se, sem dúvida, na obra de J. D. Denniston, *The Greek Particles* (2. ed. 1954). O livro surpreende pela descrição no uso das partículas, abrangendo praticamente todos os textos conhecidos da literatura grega antiga e preenchendo uma lacuna neste estudo; embora o próprio autor reafirme mais o seu caráter estilístico-literário do que gramatical. Os dois volumes tornaram-se um ponto de referência para todas as pesquisas posteriores, utilizados pelos especialistas mais ou menos como uma enciclopédia ou manual de consulta rápida, apesar de nem todas as partículas e suas possíveis combinações terem sido contempladas nesta obra e, também, de haver uma sobreposição de valores semânticos, sem preocupação em fazer distinções de uso entre partículas de valores aparentemente semelhantes.

Segundo Denniston, no período clássico da literatura grega (V-IV séc. a.C.), com o desenvolvimento da prosa ática, as partículas assumem um papel muito mais significativo no modo de expressão da estrutura frasal, sendo usadas isoladamente, ou numa série de combinações, e gerando uma polissemia em seus diversos usos, geralmente vinculados à subjetividade discursiva do falante/escritor e a contextos pragmático-

discursivos bem específicos, de modo que esse será o período contemplado por este artigo. Deixamos de lado os textos poéticos por estarem estritamente condicionados à métrica e a um ritmo particular que certamente influencia na escolha das partículas; no afã de procurar uma equivalência presumida, mesmo sem identidade, esses fatores devem ser considerados.

A dificuldade de encontrarmos uma definição exata de partículas reside no fato de elas não se constituírem em uma classe de palavras no sentido restritamente aristotélico, uma vez que seu significado e função precisos surgem nos contextos de uso. Além disso, elas englobam palavras pertencentes a diversas classes gramaticais da gramática tradicional: advérbios, conjunções, pronomes, interjeições, etc. Entretanto, podemos defini-las, como faziam os primeiros gramáticos, inicialmente como σύνδεσμος – “amarra, ligação, conectivo” –, elementos de coesão discursiva cuja função deve ser entendida de forma ampla, como conectores de sintagmas, de partes do discurso e de discursos inteiros.

Outra dificuldade relacionada a descrições das partículas é a sua extrema versatilidade e fluidez na tradução, porque elas geralmente aparecem tendo uma série de diferentes funções e significados, dependentes do contexto discursivo, entre os quais as relações não são sempre imediatamente claras. Gerações de especialistas têm tratado as partículas como itens altamente polissêmicos, restringindo suas discussões a meras listas de significados aparentemente não relacionados aos usos nos contextos discursivos ou não claramente relacionados a eles (e, no caso do latim e do grego, também recorre-se a explicações da etimologia, conquanto algumas sejam incertas e outras difíceis de relacionar aos seus usos). Esse modo de proceder se chama abordagem maximalista de partículas.

A partir dos resultados do trabalho feito pelo grupo de pesquisa de Amsterdã,⁵ de orientação principalmente pragmática, os estudos

⁵ Ruijh fundou a escola filológica de estudos sobre as partículas em Amsterdã, cujos frutos dos trabalhos, nesses últimos quarenta anos, têm sido expressivos e uma fonte relevante para estudiosos das partículas. Seus pesquisadores se concentraram no estudo funcional de algumas partículas específicas, do ponto de vista sincrônico, em uma abordagem minimalista, não tendo a pretensão de Denniston de cobrir uma vasta gama de partículas em todos os autores gregos da Antiguidade. Outro importante campo de estudo

de partículas tendem a proceder de uma posição minimalista que é caracterizada por uma minimização da semântica e uma maximização da pragmática.

Como as partículas são dependentes do contexto discursivo, impõe-se uma definição de ato discursivo, porque um grande empecilho para a compreensão mais adequada da natureza das partículas é tentar percebê-las como ornamentos literários somente e não como elementos construtores de um discurso. Nessa nova abordagem teórica, a noção de discurso é central. Hannay e Kroon (2005, p. 121) definem como ato discursivo os passos distintos executados pelo produtor do discurso como resultado de um planejamento estratégico, de modo a realizar uma determinada intenção comunicativa. De um ponto de vista pragmático, em um diálogo, cada turno de fala é uma enunciação que pressupõe: (1) certas intenções comunicativas, abordadas como *télos* literário e também filosófico; (2) e também uma *performatização* de certas estratégias, no caso dos diálogos platônicos – um modo de construir a argumentação, caracterizado tanto pelo *élenkhos* socrático, quanto pelo exercício dialético. Sendo assim, as partículas não devem ser ignoradas nas traduções, embora algumas exceções possam ser admitidas. Levando em consideração suas funções claramente discursivas, as partículas são consideradas atualmente como verdadeiros marcadores discursivos.

É viável, portanto, a aplicação do conceito de marcadores discursivos no contexto linguístico da Antiguidade Clássica, tendo em vista que esses mesmos marcadores se inserem em um âmbito de oralidade latente, ou seja, em um mundo cultural (V-IV séc. a.C.) onde os textos escritos ainda seriam elaborados com vista à leitura em voz alta. A leitura, por sua vez, necessitava da intervenção da voz leitora – os textos eram em escrita contínua e sem pontuação – para conferir a entoação, imprescindível para o entendimento pretendido pelo autor. Nesse sentido, pode-se supor que as partículas deveriam ser de grande

abordado por essa escola é o da filologia e da crítica textual, porque frequentemente são os editores dos manuscritos gregos que têm de decidir a acentuação das partículas em determinado manuscrito. Entre esses estudiosos encontram-se nomes importantes como: Sicking e Van Ophuijsen, Egbert J. Bakker, Albert Rijksbaron e outros.

valia para o processo de leitura, funcionando, muitas vezes, como uma verdadeira pontuação oral.

De fato, as partículas possuem pouco conteúdo semântico; no entanto Schiffrin (1992) mostrou que os marcadores discursivos não são vazios de significação, embora, às vezes, seus significados, por serem contextualmente dependentes, não sejam facilmente recuperáveis. Mesmo assim eles são essenciais para o aperfeiçoamento retórico de qualquer argumento ou narrativa e recursos fundamentais para assinalar a coerência discursiva. Lenk ressalta que:

[...] as conexões [entre os turnos] não são sempre claramente reconhecíveis, a menos que elas sejam propriamente indicadas. A falta dessa indicação impede que os analistas – e algumas vezes os participantes de uma conversação – compreendam as suas diferentes partes como sendo coerentes. (LENK, 1998, p.3).

Essa afirmação mostra como os conectivos ou marcadores discursivos são elementos imprescindíveis em uma conversação para orientar a interpretação do interlocutor/leitor; o mesmo ocorre em escritos que buscam reproduzir ou simular uma conversação, assim como acontece na maioria dos diálogos platônicos. Para exemplificar tal importância do uso das partículas, apresentamos o seguinte excerto do diálogo *Filebo*:

{ΣΩ} φωνή **μέν** **που** καὶ τὸ κατ' ἐκείνην τὴν τέχνην
 ἐστὶ μία ἐν αὐτῇ.
 {ΠΡΩ} πῶς δ' οὐ;
 {ΣΩ} δύο **δὲ** θῶμεν βαρὺ καὶ ὀξύ, καὶ τρίτον
 ὁμότονον. **ἢ** πῶς;
 {ΠΡΩ} οὕτως.
 {ΣΩ} **ἀλλ'** οὐπω σοφὸς ἂν εἴης τὴν μουσικὴν εἰδὼς
 ταῦτα μόνα,
 μὴ **δὲ** εἰδὼς ὥς γ' ἔπος εἰπεῖν εἰς ταῦτα οὐδενὸς
 ἄξιος ἔσῃ.

Sócrates: A voz, *de algum modo*, e, de acordo com essa técnica, também é uma em si mesma...

Protarco: E como não?

Sócrates: *Ainda assim*, estabeleçamos, dois [tons], um grave e um agudo, bem como um terceiro tom, uníssono. Ou como seria?

Protarco: Assim mesmo.

Sócrates: *Bem, mas* desse modo não serias um sábio em relação à música por saber somente essas coisas; porém, não serias confiável, por assim dizer, se não soubesses nada sobre isso. (PLATÃO, *Filebo*, 17c. Tradução e grifos meus).

Nesse exemplo, temos uma combinação de partículas estruturada pelas partículas correlativas μέν... δὲ e pela partícula disjuntiva interrogativa ἢ. Ao serem associadas formam, nesse contexto, uma construção do tipo: por um lado (μέν) X, enquanto (δὲ) Y ou possivelmente (ἢ) Z. Esse tipo de construção parece recorrente em Platão e típica do diálogo filosófico, pois aqui a partícula disjuntiva não introduz um segundo elemento, como em seu uso gramatical mais comum, mas a possibilidade de uma terceira alternativa aos dois argumentos precedentes ou ainda um terceiro possível elemento na argumentação que está sendo posta sob interrogação. Ao mesmo tempo em que assinala uma abertura, não deixa de lançar uma dúvida sobre a validade dessa terceira alternativa, ao ser usada junto a um advérbio interrogativo (πῶς). Isso é confirmado pela partícula ἀλλά, que se segue imediatamente aos dois primeiros pares adjacentes, e chama a atenção para o fato de Protarco responder de forma assertiva que os dois argumentos eram mesmo os propostos, não aceitando a sugestão de uma terceira possibilidade, assinalada pela partícula disjuntiva; enquanto o uso de ἀλλά nesse caso marca uma correção: embora eles estejam de acordo, isso ainda não é suficiente para se estabelecer adequadamente o argumento. Quanto à partícula δὲ, ela amplia a sentença proposta por μέν, acrescentando um novo desdobramento.⁶

⁶ Segundo as observações de Ruijgh (*Autour de "te épique": études sur la syntaxe grecque*), em seus estudos sobre a prosa de Heródoto, o valor fundamental de *dé*, usado

Também é interessante notar, nesse excerto, que Platão utiliza uma estratégia linguístico-discursiva para simular as interrupções do discurso com respostas ou perguntas curtas e acentuar o caráter conversacional do embate filosófico, pretendendo recriar, na escrita, uma mimese da conversação onde as interrupções são comuns. O assentimento de Protarco se encontra entre as partículas correlativas μέν... δὲ, em duas falas consecutivas de Sócrates, revelando o caráter paratático próprio dessa construção. O uso das correlativas, nesse caso, denota uma unidade de pensamento interrompida ou posta em suspensão.

Outro exemplo relevante para mostrar a importância de não se ignorar as partículas sem prejuízo da compreensão do texto encontra-se no *Sofista* 265a-b. Nesse contexto, o Estrangeiro, ao falar da arte mimética, estabelece o sentido de mimese para depois expô-lo ao exame, dizendo assim:

δῆλον ὡς αὐτὴν τὴν ποιητικὴν δίχα διαιρετέον
πρώτην. ἢ γάρ **που** μίμησις ποιήσις τίς ἐστίν, εἰδώλων
μέντοι, φαμέν, ἀλλ' οὐκ αὐτῶν ἐκάστων· ἢ γάρ;

É evidente que se deve primeiro dividir em duas a arte poética; pois, *em certa medida*, a mimese é uma criação, certamente de imagens, como costumamos dizer, mas não de cada uma das próprias coisas; não é assim? (PLATÃO, *Sofista* 265a-b. Tradução e grifos meus).

No excerto acima, a partícula που (que expressa certa dúvida) cumpre um papel fundamental para relativizar a afirmação de que a *mímēsis* é uma *poiēsis* (uma criação), afirmação essa que, sem a presença da partícula, causaria um estranhamento em um contexto de argumentação platônico.

isoladamente, consiste simplesmente em indicar que o segundo fato se acrescenta como um elemento novo a um fato já expresso, quer dizer, que marca uma transição no discurso (como o *poi* do italiano). Em síntese, a partícula assinala a adição de um segundo fato ao fato precedente, podendo ser uma explicação, uma ampliação, uma nova parte do discurso ou a repetição do discurso depois de uma digressão. Esses usos são observáveis também na construção μέν... δὲ, como pudemos constatar em nossa pesquisa.

Por fim, esperamos ter ilustrado, ainda que de forma tênue, a importância de, no processo de considerarmos o estrangeiro, não ignorarmos categorias linguístico-discursivas de sua língua que levam em conta a pragmática e a prosódia dessa mesma. Tentar minimizar as distâncias culturais é levar a sério o estrangeiro em sua estrangeirice e procurar recriar de forma aproximativa em nossa língua um equivalente cultural, ao mesmo tempo, idêntico e estranho a nós mesmos, a alteridade na identidade.

Referências

- BÍBLIA SAGRADA. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BONIFAZI, A. *Homer's Versicolored Fabric: The Evocative Power of Ancient Greek Epic Word-Making*. Washington, D. C.: Harvard University Press, 2012.
- BORGES, J. L. A biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 38-42. (Coleção Biblioteca Borges).
- BRUNI ARETINO, L. De interpretatione recta. Tradução de Mauri Furlan. *Scientia Traductionis*, Florianópolis, n. 10, p. 16-47, 2011.
- BRUNI ARETINO, L. De interpretatione recta. In: BARON, H. (Hg.). *Humanistisch-philosophische Schriften*. Leipzig: Teubner, 1928. p. 1-32.
- CÍCERO. *Discussões Tusculanas*. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Uberlândia: EDUFU, 2014.
- DENNISTON, J. D. *The Greek Particles*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1954. 2 v.
- HOOGEVEEN, H. *Doctrina particularum linguae Graecae*. Leiden: E. Typographeo Dammeano, 1769.
- KROON, C. *Discourse Particles in Latin. A Study of nam, enim, autem, vero and at*. Amsterdam: Brill, 1995. (Amsterdam Studies in Classical Philology, 4).
- PLATÃO. *Filebo*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012.

PLATÃO. *Sofista*. Tradução de Henrique Murachco, Juvino Maia Juniro e José Trindade Santos. Prefácio, introdução e apêndice de José Trindade Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

RICŒUR, P. *Sobre a tradução*. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

RIJKSBARON, A. *New Approaches to Greek Particles*. Amsterdam: J. C. Gieben Publisher, 1997. (Amsterdam Studies in Classical Philology, 7).

RÓNAI, P. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

RUIJGH, J. C. *Autour de "te épique"*: études sur la syntaxe grecque. Amsterdam: Hakkert, 1971.

SICKING C. M.; OPHUIJSEN, J. M. van. *Two Studies in Attic Particle Usage: Lysias and Plato*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1993.

Recebido em: 20 de setembro de 2018.

Aprovado em: 5 de dezembro de 2018.



Tradução do Mito de Er (Platão, *República*, 614b-621c)

Translation of the Myth of Er (Plato, Republic, 614b-621c)

Rodolfo Pais Nunes Lopes

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF / Brasil

rodolfoledes@unb.br

Resumo: O presente texto consiste numa proposta de tradução para a língua portuguesa do chamado Mito de Er, com o qual Platão conclui a *República*. A edição utilizada foi a estabelecida por Siem Slings na coleção Oxford Classical Texts (*Platonis Respublica*, Oxford University Press, 2003). O objetivo das notas é apenas esclarecer as opções de tradução mais discutíveis.

Palavras-chave: Platão; *República*; Mito de Er.

Abstract: This text aims to offer a Portuguese translation of the Myth of Er, with which Plato concludes the *Republic*. The edition of the Greek text is the one established by Siem Slings in the collection Oxford Classical Texts (*Platonis Respublica*, Oxford University Press, 2003). The sole purpose of the footnotes is to justify some translation options.

Keywords: Plato; *Republic*; Myth of Er.

As páginas 614b-621c da *República*, tradicionalmente conhecidas pela rubrica “Mito de Er”, apresentam uma conclusão um tanto inesperada para este que é o *opus magnum* de Platão. Depois de quase trezentas páginas em que, partindo de uma investigação sobre o conceito de justiça, se discutem muitos dos problemas que viriam a estruturar a História da Filosofia, o protagonista Sócrates encerra a conversa com a narração de uma experiência *post-mortem* por parte de uma misteriosa figura de

nome Er,¹ o qual foi mortalmente ferido em combate e, depois de dez dias, ressuscitou, quando já estava deitado na pira funerária. O conteúdo do mito diz então respeito a tudo o que Er viu durante a estadia nesse lugar intermédio em que se encontravam as almas acabadas de sair dos corpos defuntos e aquelas que estavam prestes a voltar à existência terrena. Convém notar que em nenhum momento Sócrates refere como teve acesso a tão insólita narrativa.

Trata-se, pois, de uma descrição (inspirada em modelos teológicos órfico-pitagóricos) do destino que aguarda as almas depois da morte do corpo, ou melhor, dos dois destinos possíveis em função de como se comportaram durante a existência terrena: as almas justas são recompensadas, as injustas são castigadas. Esta narrativa escatológica é uma das passagens mais comentadas do *corpus Platonicum*, tanto por autores antigos² quanto por comentadores modernos.³ Entre os vários tópicos que têm ocupado os estudiosos, permito-me destacar o que mais tem alimentado o debate recente acerca desta passagem: o fato de a *República*, o *opus magnum* de Platão e um dos principais textos do cânone filosófico ocidental, ter por conclusão um mito escatológico.

O exemplo mais paradigmático é o livro *An Introduction to Plato's Republic* de Julia Annas (1981), tendo em conta o estatuto quase “bíblico” de que goza entre muitos estudiosos, sobretudo os chamados “analíticos”. No capítulo final, dedicado à conclusão do diálogo (“The ending of the *Republic*”), a autora considera o Mito de Er um “doloroso

¹ Todas as referências a Er são bastante posteriores à *República*, o que permite deduzir que se trate de uma invenção de Platão. Entre várias (vide ADAM, 1902, p. 434), destaco a do *Evangelho de Lucas* (3.28), segundo o qual Er era um antepassado de José, pai de Jesus.

² Vide a relação completa de todas as citações, referências, alusões etc. em Boter (1989, p. 356-365).

³ Além do comentário de Adam (1902), que, apesar de ter já mais de um século, continua a ser o mais autorizado e detalhado para todo o diálogo, e da mais recente interpretação global do Mito de Er por Halliwell (2007), destaco alguns outros títulos dedicados a tópicos mais específicos: Schils (1993) e Richardson (1926) sobre a estrutura do universo que as almas contemplam durante a viagem; Thayer (1988) sobre as implicações morais do momento em que cada alma escolhe um tipo de vida; Segal (1978) sobre a influência de Homero na composição desta narrativa por Platão.

choque” de uma “vulgaridade” que nos leva de volta ao nível de Céfalos, que apenas considera o problema da justiça mediante os possíveis castigos infernais.⁴ Adianta ainda que esta narrativa constitui um “final deficiente e confuso” para um texto tão poderoso e unificado como a *República*.⁵ Entre as várias objeções que poderíamos levantar a esta leitura,⁶ salta aos olhos a sua natureza anacrônica, na medida em que projeta sobre a Antiguidade categorias metodológicas estritamente contemporâneas, nomeadamente as exigências de coerência e sistematicidade próprias da tradição analítica. Mas deixemos de lado tais dificuldades, já que o objetivo passa apenas por propor uma tradução da passagem em questão.

No que respeita à edição utilizada, segui a fixada por Siem Slings na Oxford Classical Texts (Slings, 2003). Em relação às notas que acompanham o texto, elas pretendem apenas esclarecer as opções de tradução mais discutíveis e adicionar alguns elementos semânticos que, sem elas, passariam despercebidos.⁷

⁴ ANNAS (1981, p. 349): “The Myth of Er is a painful shock; its vulgarity seems to pull us right down to the level of Cephalus, where you take justice seriously when you start thinking about hell-fire” (“O Mito de Er é um choque doloroso. A sua vulgaridade parece arrastar-nos para o nível de Céfalos, onde só levamos a sério a justiça quando começamos a pensar no fogo infernal”. Tradução minha).

⁵ ANNAS (1981, p. 353): “And so the *Republic*, a powerful and otherwise impressively unified book, acquired its lame and messy ending” (E assim a *República*, um livro poderoso e, em todo o caso, impressionantemente unificado, chega a um final deficiente e confuso”. Tradução minha).

⁶ Para uma crítica fundamentada e sistemática a esta leitura do Mito de Er, vide Johnson (1999).

⁷ Para um levantamento exaustivo dos vários elementos históricos, religiosos etc. desta rica e difícil passagem, vide o comentário de Adam (1902, p. 434-463).

1 Tradução da passagem

(614b) “Olha que o que te vou contar não é uma estória de Alcínoo, mas sim de um homem adamantino:⁸ Er, filho de Arménio,⁹ da casta dos Panfilios” – disse eu. “Dez dias depois de ter morrido em combate, quando apanhavam os cadáveres já apodrecidos, foi apanhado ainda em bom estado. Foi levado para casa, quando, ao décimo segundo dia, já deitado na pira e pronto para o funeral, voltou à vida e, ressuscitado, falou do que tinha visto no além. Disse¹⁰ que a sua alma, quando saiu dele, foi encaminhada (c) com muitas outras e chegaram a um certo local extraordinário, onde havia, uma ao lado da outra, duas aberturas a partir da terra e, no sentido oposto, outras duas lá no alto a partir do céu. Entre as aberturas estavam sentados uns juízes, que, depois de terem proferido a sentença, mandavam seguir os justos, pela direita, o caminho para cima, pelo céu, e os injustos, pela esquerda, o caminho para baixo. Aos justos anexaram na frente as provas da sentença, e os injustos tinham nas costas as provas de tudo o que praticaram. (d) Quando Er compareceu, disseram que ele devia servir de mensageiro para os homens acerca das coisas do além, e ordenaram-lhe que ouvisse e contemplasse tudo o que há nesse lugar. Viu de que modo as almas, depois de lhes ter sido dada a sentença, saíam por cada uma das duas aberturas do céu e da terra. Quanto às outras duas, por uma subiam da terra as almas cheias de sede e de poeira, e pela outra desciam do céu as almas purificadas. E as que iam chegando pareciam regressar (e) de uma longa viagem: saíam contentes para os prados e acampavam como num festival. As que se conheciam

⁸ O adjetivo ἄλκιμος tem o sentido de “bravo”/“valente”. A palavra cria um jogo de linguagem com o nome Alcínoo (Ἀλκίνοος), do qual difere em apenas um fonema. Opto pela versão “adamantino”, que, embora um pouco distante de “bravo”/“valente”, reproduz parcialmente aquele recurso fonético pela semelhança das últimas duas sílabas com Alcínoo.

⁹ Ἡρὸς τοῦ Ἀρμενίου: alguns tradutores optam por “Er, o Arménio”, mas parece bastante mais plausível ler τοῦ Ἀρμενίου como um genitivo de filiação (vide ADAM, 1902, p. 434).

¹⁰ ἔφη: este verbo declarativo é o principal elemento sintático de toda a passagem. A descrição de Er está estruturada por uma série de orações infinitivas, todas elas introduzidas por ἔφη.

cumprimentavam-se umas às outras, as que chegavam da terra pediam informações às outras sobre as coisas do além, e as que chegavam do céu pediam informações sobre as outras almas. Narravam umas às outras as suas experiências: umas, lamentando-se e chorando, recordavam o quanto e como sofreram e **(615a)** viram durante a viagem por baixo da terra (viagem que dura mil anos); outras, as que vinham do céu, falavam sobre delícias e visões de uma beleza inconcebível.

Levaria muito tempo, Gláucon, para abordar todos os detalhes, mas o essencial, dizia Er, é o seguinte: de todas as injustiças que cometeram contra alguém e de todas as pessoas que injustiçaram, de tudo isso cumpriam sentença por sentença, cada uma multiplicada por dez (isto é, 100 anos por cada injustiça, pois essa é a duração da vida humana), de tal forma que pagassem uma pena dez vezes superior ao delito. **(b)** Por exemplo, se alguém fosse responsável por um grande número de mortes, por ter traído cidades ou exércitos e tê-los lançado para a escravidão, ou se fosse cúmplice de alguma outra calamidade, seria alvo de sofrimentos dez vezes superiores a cada uma de todas as injustiças. Se, por outro lado, tivesse praticado boas ações e tivesse sido justo e piedoso, receberia recompensas pela mesma proporção. Sobre os que morreram à nascença¹¹ e os que viveram pouco tempo disse algumas coisas que não são dignas de menção. **(c)** Mas relatava que as retribuições eram ainda maiores, no que respeita a impiedade ou piedade para os deuses e para os pais, bem como a homicídio de mão própria.¹²

Disse Er que se encontrou com uma pessoa a quem uma outra perguntava onde estava Ardieu, o Grande. Este tal de Ardieu tinha sido tirano de uma qualquer cidade da Panfília, há mil anos atrás. Tinha chacinado **(d)** o pai, já idoso, e o irmão mais velho, além de ter cometido muitas outras atrocidades, segundo se dizia. Aquele a quem faziam as perguntas respondeu assim:

¹¹ τῶν δὲ εὐθὺς γενομένων: a passagem é de difícil tradução. Traduzida à letra, seria “os que logo nasceram”, mas, dada a conjunção imediatamente seguinte “e os que viveram pouco tempo” (καὶ ὀλίγον χρόνον βιούντων), não faria sentido. A única opção será subentender um verbo com o sentido de “morrer” e verter por “os que morreram logo que nasceram”, ou seja, “os que morreram à nascença”.

¹² αὐτόχειρος φόνου: no Direito Penal moderno, um crime de mão própria é aquele que não pode ser encomendado a outrem (perjúrio, por exemplo).

‘Não se encontra aqui, nem poderá cá chegar.¹³ Esta foi uma das terríveis visões a que assistimos. Quando chegámos perto da entrada, prontos para começar a subida, depois de termos passado por tudo o resto, de repente vimos Ardieu e alguns outros, quase todos eles tiranos. Havia também alguns outros indivíduos que tinham cometido falhas terríveis.¹⁴ (e) Quando pensavam que já iam subir, a entrada não os admitia. Em vez disso, ela emitia uma espécie de mugido,¹⁵ sempre que tentava subir alguém de maldade incurável ou alguém que não tivesse ainda cumprido a pena adequada’.

Dizia ele¹⁶ que estavam lá uns homens selvagens, de aspeto inflamado, que ficavam de vigia e com atenção ao rugido. Levavam alguns prisionados, (616a) mas a Ardieu e a outros amarraram-lhes os pés, as mãos e a cabeça, atiraram-nos ao chão e esfolaram-nos. Arrastaram-nos ao longo do caminho, para fora da entrada, e desgarraram-nos em espinhos.¹⁷ A quem ia passando eles indicavam os motivos e que os levavam para serem lançados no Tártaro. Dizia ele¹⁸ que, dentre os

¹³ Οὐχ ἦκει οὐδ’ ἄν ἦξει δεῦρο: é bastante usual em Platão um verbo ser usado duas vezes na mesma frase com sentidos diferentes. No caso, trata-se do verbo ἦκω, que na primeira ocorrência significa “estar presente” e na segunda, “chegar”.

¹⁴ τῶν μεγάλα ἡμαρτηκότων: não se trata simplesmente de “causar grandes males”, pois que está implicada uma noção de responsabilidade e, por conseguinte, de culpabilidade; daí a tradução por “falhas”. Seria convidativo traduzir ἀμαρτάνω por “pecar”, mas este sentido, que será o mais corrente no Novo Testamento, seria inapropriado para este texto, porquanto claramente anacrónico.

¹⁵ ἐμυκᾶτο: o verbo μυκάομαι tem o sentido técnico de “mugir”. Tratando-se de uma entrada situada num cenário escatológico, e não propriamente de um bovino, optei pela modalização “uma espécie de”.

¹⁶ Trata-se daquele a quem faziam perguntas e não de Er, cuja descrição, do ponto de vista sintático, continua a depender do ἔφη indicado na nota 10.

¹⁷ O pronome átono “nos”, nestas quatro ocorrências, está, obviamente, na terceira pessoa do plural e não na forma reflexiva da primeira pessoa do plural; ou seja, quem sofreu as penas de ser atirado ao chão, esfolado, arrastado e desgarrado em espinhos foram Ardieu e os restantes, e não o grupo de Er, que apenas assistia.

¹⁸ Continua a ser aquele a quem faziam perguntas (vide *supra* nota 16).

muitos e variados temores por que eles ali passaram, o mais extremo era que o rugido soasse, quando cada um estava para subir. Foi com grande alívio que cada um deles subiu, quando a entrada ficou em silêncio. Tais eram, então, as penas e os castigos, **(b)** bem como as contrapartidas pelas respetivas boas ações.

Depois de terem passado sete dias no prado, levantavam-se dali e, ao oitavo dia, tinham que seguir viagem para, depois de quatro dias, chegarem a um ponto de onde avistavam uma luz que se estendia por todo o céu, desde o alto, e pela terra. Era reta como uma coluna, muito parecida com o arco-íris, mas mais brilhante e mais pura. Aí chegaram, depois de um dia de viagem, e nesse ponto viram **(c)**, no meio da luz, as extremidades dos laços que se estendiam desde o céu. Essa luz é uma corrente do céu que une todas as órbitas¹⁹ dos corpos celestes, tal como as cordas das trirremes. Viram o fuso da Necessidade, que se estende desde as extremidades, por meio do qual giram todas as órbitas. O eixo e o gancho são de adamante,²⁰ e o contrapeso é um composto desse e de outros tipos de metal. **(d)** O contrapeso é constituído do seguinte modo: a sua aparência é semelhante aos que temos aqui, mas, pelo que Er contava, devemos concebê-lo como se no interior de um grande contrapeso oco e esvaziado estivesse contido um outro menor perfeitamente embutido, como aquelas caixas que ficam embutidas umas nas outras; e, sucessivamente, um terceiro contrapeso, um quarto e mais outros quatro.

¹⁹ πῦσαν περιφοράν: alguns tradutores optam pela versão de περιφορά por “firmamento”. Embora esteja em causa a totalidade dos corpos celestes (isto é, o firmamento), a palavra grega, por ser derivada de φέρω, implica uma noção de movimento, enquanto que *firmamento* denota estaticidade. Prefiro, por isso, a versão por “órbita”.

²⁰ ἔξ ἀδάμαντος: trata-se de um metal mitológico, cujo sentido literal é “que não pode ser quebrado”. A primeira ocorrência da palavra é na *Teogonia* (161) de Hesíodo, onde se diz que este metal foi criado por Geia para fabricar a foice que haveria de castrar Crono. Embora o adjetivo *adamantino* seja de uso corrente, o substantivo não se encontra dicionarizado. Sendo o étimo ἀδάμας, ἀδάμαντος, que em Latim foi transliterado para *adamas*, *adamantis*, a forma correta será “adamante”. Alguns tradutores optam pela versão “diamante” (palavra que deriva daquele mesmo étimo) e outros por “aço”. Ambas estas opções seriam impróprias, pois que não está em causa um mineral desconhecido na época (o diamante) nem muito menos uma liga metálica (o aço). Trata-se, sim, de uma substância mitológica.

No total, eram oito contrapesos contidos uns nos outros, (e) aparecendo como círculos nas bordas superiores e terminando, na parte de trás, como um só contrapeso contíguo em torno do eixo, o qual era movimentado, contiguamente, pelo meio do oitavo. O primeiro contrapeso, o mais exterior, tinha o círculo da borda mais largo; o segundo mais largo era o do sexto; o terceiro era o do quarto; o quarto era o do oitavo; o quinto era o do sétimo; o sexto era o do quinto; o sétimo era o do terceiro; e o oitavo mais largo era o do segundo. O círculo do contrapeso maior era variegado, o do sétimo era o mais brilhante, (617a) o do oitavo recebia a cor do sétimo mas brilhava mais, o do segundo e o do quinto eram praticamente semelhantes entre si, mas mais amarelos do que os outros. O terceiro tinha a cor mais branca, o quarto era avermelhado e o sexto era o segundo em brancura. O fuso todo girava no mesmo sentido em torno de si mesmo, mas, nessa órbita total, os sete círculos interiores giravam lentamente no sentido contrário ao da totalidade. Dentre estes, o que ia mais rápido era o oitavo; os segundos eram, em igualdade de circunstâncias, (b) o sétimo, o sexto e o quinto; o terceiro nesta rotação em contrafluxo era o quarto círculo, segundo lhes parecia; o quarto mais rápido era o terceiro círculo; e o quinto mais rápido era o segundo.

O fuso girava nos joelhos da Necessidade. Na extremidade de cada um dos círculos do fuso estava²¹ uma Sirene,²² que era revolvida juntamente com ele, a qual emitia um único som, num único tom. De todos os oito²³ consonava uma única harmonia. Outras três estavam sentadas (c) em círculo, cada uma num trono, vestidas de branco e com grinaldas na cabeça. Eram as Moiras, filhas da Necessidade: Láquesis,

²¹ βεβηκέναι: alguns tradutores optam por “caminhava”, mas o verbo βαίνω no perfeito tem o sentido de “estar”. Por esta razão, ἄνωθεν não tem o sentido de “a partir do alto”, mas sim de “no alto” (é costume no Ático ἄνωθεν ser utilizado como equivalente a ἄνω; e.g. A. Ag. 871, Supp. 597; Pl. Lg. 717b; Th. 7.63).

²² Σειρήν: opto por “Sirene” em vez de “Sereia”. Esta, no seu uso corrente, designa uma figura feminina de extrema beleza física, mas esse é um paradigma da mitologia escandinava. No mundo grego, esta criatura, ainda que feminina, era um monstro marinho que seduzia pelo canto.

²³ Trata-se dos sons de cada círculo e não dos círculos, pois o participio οὐσῶν está gramaticalmente ligado a φωνή e não a κύκλος.

Cloto e Átropo. Elas cantavam afinadas pela harmonia das Sirenes: Láquesis sobre o que já foi; Cloto sobre o que é; e Átropo sobre o que há de ser. Cloto, que pegava no fuso com a mão direita, contribuía de vez em quando para a revolução da órbita externa. Átropo fazia o mesmo na órbita interna com a mão esquerda. Láquesis (**d**) pegava no fuso com ambas as mãos, alternadamente, contribuindo para a revolução de cada uma das órbitas. Logo que eles chegaram, imediatamente tiveram que se apresentar a Láquesis. Primeiro uma espécie de profeta²⁴ dispô-los em linha. Depois de ter tirado lotes e modelos de vida dos joelhos da Necessidade, subiu a um palanque alto e disse:

‘Palavra da donzela Láquesis, filha da Necessidade. Almas efêmeras, início de outro ciclo de mortalidade para a espécie mortal.²⁵ (e) Não vos caberá em sorte um *daimon*;²⁶ antes serão vocês a escolher um *daimon*. O primeiro a ser sorteado será o primeiro a escolher uma vida a que ficará necessariamente vinculado.²⁷ A virtude não tem dono. Cada um a possuirá em maior ou menor parte, conforme a respeitar ou desrespeitar. A responsabilidade é de quem escolhe. A divindade é inimputável.’

²⁴ προφήτης: literalmente “o que fala em vez de outrem”. No Ático, um profeta é alguém que fala em nome dos deuses, e não alguém que prevê eventos futuros.

²⁵ Estas duas primeiras frases são nominais. Optei por manter o registro braquiológico.

²⁶ δαίμων: considero a palavra intraduzível. Na teologia grega tradicional, trata-se de uma entidade divina que era atribuída a cada alma com a finalidade de a proteger (esta passagem é, aliás, um *locus classicus* dessa concepção religiosa); algo parecida à noção popular de “anjo da guarda”. Traduções como “anjo” seriam anacrônicas e como “gênio” seriam impróprias. A versão transliterada seria “demônio”, o que conferiria à palavra um sentido (negativo) que não tem neste contexto. Por esta razão, opto por transliterar em itálico.

²⁷ συνέσται ἐξ ἀνάγκης: alguns tradutores identificam neste passo a figura da Necessidade, vertendo a expressão por “vinculado pela Necessidade”. Opto pela formulação adverbial “necessariamente vinculado”, porque, se se tratasse de uma construção passiva com a Necessidade como agente, teríamos ἀνάγκη em dativo simples ou em genitivo precedido de ὑπό em vez de ἐξ ἀνάγκης.

Dito isto, lançou os lotes sobre todos eles e cada um recolheu o que caiu perto de si (excepto Er, a quem tal não foi permitido). Ficava claro para quem apanhava o lote por que ordem iria escolher. **(618a)** Logo em seguida, colocou no chão, à frente deles, modelos de vida em número muito maior do que as pessoas presentes. Eram de todos os tipos: vidas de todos os animais e vidas humanas. Entre elas havia tiranias, algumas duradouras, outras aniquiladas a meio e que terminavam em pobreza, exílios e indigência. Havia também vidas de homens famosos, umas na aparência, não só pela beleza como também por uma diferenciada capacidade física **(b)** e de competição; outras na estirpe e nas virtudes dos antepassados; e vidas de homens (bem como de mulheres), que, pelos mesmos critérios, eram reprováveis. Mas a disposição da alma não era implantada, porque a alma necessariamente se torna diferente conforme a vida que ela escolheu. Os restantes atributos, e respectivos intermédios, estavam misturados entre si, com a riqueza e a pobreza, com a doença e a saúde.

Ao que parece, meu caro Gláucon, é aí que reside todo o perigo para o homem. E é por isso **(c)** que devemos ser sumamente cuidadosos, de modo a que cada um de nós descure os outros estudos e se torne um explorador e aprendiz deste, se quiser mesmo ter condições de aprender e descobrir quem o tornará capaz e ciente de discernir uma vida digna de uma vergonhosa e de escolher sempre, em quaisquer circunstâncias, a melhor das vidas possíveis. Se a pessoa tiver em conta todas as coisas que acabámos de dizer, as quais estão articuladas umas com as outras e determinam como conseguir a virtude durante a vida, saberá o que resultaria, de bom ou de mau, se se misturar a beleza com a pobreza ou a riqueza, **(d)** dada uma certa disposição da alma, e também o que resultaria se estivessem misturados entre si um berço nobre ou humilde, a vida privada e os cargos de governo, a força e a fraqueza, a inteligência e a dificuldade em aprender, bem como todos os outros atributos que a alma tem, seja por natureza ou por aquisição; de tal forma que, tudo isto somado, seja capaz de tomar uma decisão fundamentada, prestando atenção à natureza da alma, sobre uma vida inferior e uma vida superior, **(e)** chamando inferior àquela que conduzirá a alma ao ponto de se tornar

mais injusta e superior àquela que a torna mais justa. A tudo o resto ele renunciará. Como acabámos de ver, esta é a escolha mais importante, tanto em vida quanto depois de morrer. É necessário que **(619a)** se encaminhe para o Hades com esta ideia inabalavelmente fixa, de modo a que, mesmo ali, se mantenha imperturbável por riquezas e outro tipo de males e não ceda a tiranias nem a outras práticas desse tipo, que produzem males diversos e incuráveis; além de que ele próprio sofreria males ainda maiores. Antes há de saber escolher sempre uma vida mediana nessas questões e evitar os extremos de ambos os sentidos, tanto nesta vida, na medida do possível, quanto em todas as que se sigam. Deste modo **(b)** será um homem absolutamente feliz. E então o mensageiro²⁸ do além anunciou que o profeta disse o seguinte:

‘Existe uma vida agradável, e não miserável, mesmo para aquele que chega em último lugar, desde que escolha com inteligência e viva harmoniosamente. Na escolha, que nem o primeiro seja negligente nem o último seja medroso.’

Logo que o profeta acabou de falar, contava Er, o primeiro a ser sorteado logo se precipitou a escolher a maior das tiranias; por insensatez e ganância, não teve em suficiente consideração o que estava incluído na escolha e **(c)** descurou que o destino lhe reservava comer os próprios filhos, além de outros males. Mas, depois de ter analisado com atenção, flagelava-se e lamentava-se pela escolha, por não se ter atido às recomendações do profeta. Não atribuía a si a responsabilidade pelos males, mas sim ao acaso, aos *daimones* e a qualquer outra coisa que não a si mesmo. Ele era um dos que chegavam do céu e dos que tinham vivido, na existência anterior, numa cidade organizada **(d)**. Tinha participado da virtude pelo hábito e não pela filosofia. Pode dizer-se que não eram poucos os que chegavam do céu e acabavam nessa condição, porquanto desabituaados a sofrimentos. Por outro lado, muitos daqueles que chegavam da terra, por terem sofrido e visto muitos sofrerem, não tomavam as decisões de modo apressado. Por essa razão, mas também

²⁸ Er, obviamente.

pela aleatoriedade do sorteio, para grande parte das almas se dava uma oscilação entre males e bens. Se cada pessoa, quando aqui atinge a vida, praticar a filosofia (e) de modo salutar e não lhe couber um dos últimos lotes de decisão, tendo em conta as revelações desse lugar, estará em condições não só de atingir aqui a felicidade, como também de percorrer o caminho daqui até aquele lugar, e de volta para aqui; não pela áspera via terrena, antes pela polida via celeste.

Er dizia que este era um espetáculo digno de ser visto: como cada (620a) alma escolhia a vida. Dava pena essa visão, mas era também cómico e deslumbrante. A maioria escolhia de acordo com os hábitos da vida anterior. Disse que viu a alma que antes fora de Orfeu escolher uma vida de cisne por ódio ao género feminino (pelo fato de ter sido morto por elas, não queria encarnar como mulher). Disse que viu a alma de Tamiras escolher uma vida de rouxinol. Viu também um cisne que escolheu mudar para uma vida humana, bem como outros animais musicais que fizeram a mesma coisa. (b) A alma que estava a ser sorteada em vigésimo lugar escolheu a vida de um leão: era a de Ajax de Télamon, que se furtava a ser homem porque se lembrava do julgamento das armas. Depois deste estava a de Agamémnon, que, por ódio da espécie humana, em virtude do que sofrera, mudou para uma vida de águia. A alma de Atalanta, que foi sorteada numa posição intermédia, quando viu os magníficos prémios de um homem que era atleta, não resistiu e pegou neles. (c) Depois desta, Er viu a alma de Epeio, filho de Panopeu, a dirigir-se para a natureza de uma mulher artífice. Viu de longe, entre as últimas almas, a do comediante Tersites assumindo a forma de macaco. A alma de Ulisses, por acaso sorteada no último lugar de todos, chegava então para escolher. Como se lembrava das anteriores agruras, prescindiu da fama e andou às voltas, durante muito tempo, à procura da vida de um homem discreto e recatado. A duras penas a descobriu, esquecida num canto e negligenciada (d) pelos restantes. Quando a viu, disse que faria a mesma coisa se tivesse sido sorteado em primeiro lugar e escolheu-a satisfeito. Acontecia o mesmo com os outros animais: passavam para homens e também trocavam entre si. Os injustos tornavam-se animais selvagens e os justos animais domésticos, bem como operavam todo o tipo de misturas.

Logo que todas as almas escolheram as vidas, então prosseguiram pela ordem que tinham sido sorteadas para junto de Láquesis. Esta enviava para cada um o *daimon* que tinha sido escolhido, como vigia e garantia **(e)** das escolhas durante a vida. Esse *daimon* levava primeiro a alma à presença de Cloto, que com a sua mão a revirava pelo turbilhão do fuso para confirmar o destino que tinha escolhido depois do sorteio. Depois de ter atingido o fuso, o *daimon* reconduzia a alma à trama de Átropo, que tornava irreversível tudo quanto tinha sido fiado. Desse local, que era sem retorno, **(621a)** ia para o trono da Necessidade e fazia a travessia para o outro lado. Quando as outras fizeram a travessia, todas elas se encaminharam para a planície do Letes por um ardor e um sufoco terríveis, pois esta era desprovida de árvores ou de qualquer outra coisa que a terra gera. Quando já chegava o crepúsculo, acampavam junto do rio Âmeles, cuja água nenhum recipiente contém. É inevitável que todas elas bebam uma porção dessa água, mas as que não estão protegidas pela prudência bebem para além da medida. À medida a que se vai bebendo, **(b)** tudo se vai esquecendo. Logo que foram dormir e chegou o meio da noite, deu-se um trovão e um sismo. De repente, as almas foram levadas dali para outro lugar, para as alturas onde nasceram, em direções diferentes, disparadas como estrelas. O próprio Er foi proibido de beber daquela água. De que modo e por que meios voltou ao corpo, isso não se sabe. De repente acordou e viu-se, de madrugada, deitado sobre a pira.

E foi assim, Gláucon, que a estória se salvou e não se perdeu. **(c)** Há-de salvar-nos também a nós, se acreditarmos nela, e garantir-nos uma boa travessia do rio Letes, sem conspurcarmos a alma. Se acreditarmos no que digo, confiando que a alma é imortal e capaz de suportar tudo de bom e de mau, havemos de seguir sempre o caminho para cima e, com prudência, perseguiremos incondicionalmente a justiça, de modo a que sejamos amigos entre nós e dos deuses, enquanto aqui permanecermos. E depois de obtermos as recompensas **(d)** da justiça, seremos como os vencedores que recolhem os prémios. Tanto aqui, quanto no percurso de mil anos que acabámos de descrever, havemos de conseguir.

Referências

ANNAS, J. *An Introduction to Plato's Republic*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

BOTER, G. *The Textual Tradition of Plato's Republic*. Leiden: Brill, 1989.

HALLIWELL, S. The Life-and-Death Journey of the Soul: Interpreting the Myth of Er. In: FERRARI, G. R. F. (Org.) *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 445-473. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521839637.016>

JOHNSON, R. Does Plato's Myth of Er Contribute to the Argument of the *Republic*? *Philosophy & Rhetoric*, Pennsylvania, v. 32, n. 1, p. 1-13, 1999.

PLATO. *Platonis Respublica*. Edited by S. R. Slings. Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 2003.

PLATO. *The Republic of Plato*. Volume II: Books VI-X and Indexes Edited with Critical Notes, Commentary and Appendices by James Adam.. Cambridge: Cambridge University Press, 1902.

RICHARDSON, H. The Myth of Er (Plato, *Republic*, 616b). *The Classical Quarterly*, Cambridge, v. 20, n. 3/4, p. 113-133, 1926.

SCHILS, G. Plato's Myth of Er: The Light and the Spindle. *L'Antiquité Classique*, Bruxelles, v. 62, p. 101-114, 1993. doi: <https://doi.org/10.3406/antiqu.1993.1163>

SEGAL, C. "The Myth Was Saved": Reflections on Homer and the Mythology of Plato's *Republic*. *Hermes*, Stuttgart, v. 106, n. 2, p. 315-336, 1978.

THAYER, H. S. The Myth of Er. *History of Philosophy Quarterly*, Champaign, IL, v. 5, n. 4, p. 369-384, 1988.

Recebido em: 20 de setembro de 2018.

Aprovado em: 28 de novembro de 2018.



Figurações poéticas da vida rural nas *Geórgicas*

Poetic Figurations of Rural Life in the Georgics

Matheus Trevizam

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
mattrevi2017@gmail.com

Resumo: Neste artigo, desejamos mostrar que as *Geórgicas* de Virgílio, embora apresentem evidentes pontos de contato com as práticas rurais em Roma Antiga, não podem ser realmente consideradas um documento sobre a ruralidade romana. Alguns elementos que nos permitem pensar nessa obra, sobretudo, como produto de criação poética são a falta de detalhamento e a “seletividade” dos tópicos que se incorporam à abordagem técnica do “professor”. Além disso, análises feitas por Philip Thibodeau (2011) provam que, embora os cativos não sejam de todo omitidos no âmbito da preceituação de Virgílio, a eliminação do *uilicus* – administrador rural – permite ao público interagir com o texto de maneira mais decorosa, pondo-se como *discipulus* na posição de um *agricola* (“cultivador livre”), não de algum tipo de escravo.

Palavras-chave: poesia didática; agricultura; ficção; poesia; Virgílio.

Abstract: In this article we intend to show that Virgil’s *Georgics*, despite presenting obvious points of contact with some rural practices existing in ancient Rome, should not be taken as a strict document on Roman rurality. Some elements allow us to consider it mainly as a product of poetic creation more than as a pure expression of reality, such as the lack of details and the “selectivity” found in some of the topics incorporated to the teacher’s technical approach. In addition to this, some reviews conducted by Philip Thibodeau (2011) show that even though the slaves were not completely overlooked under Virgil’s precepts, the elimination of the *uilicus* – rural administrator – allowed the public to interact with the text in a more decent way, making each one of them to become a sort of *discipulus* in the position of an *agricola* (“free cultivator”) instead of some kind of slave.

Keywords: didactic poetry; agriculture; fiction; poetry; Virgil.

1 Introdução

Diante de um poema didático como as *Geórgicas* virgilianas, deparamos um artefato literário complexo. De um lado, então, essa obra, ao longo de seus quatro livros, apresenta-nos o que parece corresponder a uma espécie de panorama dos afazeres rurais na Itália antiga, com seu conjunto de preceitos em nexos, respectivamente, com os campos de cereais (livro I), a arboricultura (livro II), a pecuária (livro III) e a apicultura (livro IV). Nisso ainda se incluem detalhes capazes de conceder mínima credibilidade ao papel “instrutivo” do *magister* didático do texto, como certas operações da vida camponesa indispensáveis à produção agropecuária.¹ Também atribuímos ao fundo “factual” das *Geórgicas* a presença de personagens e espaços tipicamente associáveis à rotina agrícola dos romanos, a exemplo do mestre de rebanho² e da eira de debulha de cereais:

¹ VIRGÍLIO, *Geórgicas* I, 79-81: *Sed tamen alternis facilis labor; arida tantum/ ne saturare fimo pingui pudeat sola, neu/ effetos cinerem immundum iactare per agros.* – “Entretanto, o esforço é fácil com alternância; apenas não/ seja fastidioso *impregnar a terra com o rico estrume* nem/ lançar por campos exaustos a cinza imunda” (grifos nossos). Veja-se também Catão, *De agri cultura* XXIX: *Stercus diuidito sic. Partem dimidiam in segetem, ubi pabulum seras, et si ibi olea erit, simul ablaqueato stercusque addito: postea pabulum serito. Partem quartam circum oleas ablaqueatas, quom maxime opus erit, addito terraque stercus operito.* – “Reparte o esterco assim: leva metade para a lavoura quando plantares a forragem e, se lá houver oliveiras, ao mesmo tempo ablaqueia e põe esterco; em seguida, planta a forragem. Na época de maior necessidade, põe a quarta parte em torno das oliveiras ablaqueadas e encobre o esterco com terra”. Todas as traduções, salvo avisos, são do autor do artigo.

² VIRGÍLIO, *Geórgicas* II, 529-531: *Te, libans, Leneae, uocat, pecorisque magistris/ uelocis iaculi certamina ponit in ulmo, / corporaque agresti nudant praedura palaestra.* – “A ti, fazendo libações, ó Leneu, ele invoca e, para o *mestre de rebanho*,/ dispõe no olmo os certames do dardo veloz,/ despem-se corpos resistentes no ginásio agreste” (grifos nossos). *Magister pecoris* correspondia, como explica R. F. Thomas em nota *ad locum* (VIRGIL, 1994, p. 261), ao “chefe dos pastores” (“chief herdsman”), ou seja, àquele no comando dos assuntos pecuários em uma propriedade rural na Roma Antiga.

*Area cum primis ingenti aequanda cylindro
 et uertenda manu et creta solidanda tenaci,
 ne subeant herbae neu puluere uicta fatiscat,
 tum uariae inludant pestes: saepe exiguus mus
 sub terris posuitque domos atque horrea fecit,
 aut oculis capti fodere cubilia talpae,
 inuentusque cauis bufo et quae plurima terrae
 monstra ferunt, populatque ingentem farris aceruom
 curculio atque inopi metuens formica senectae.*

(VIRGÍLIO, *Geórgicas* I, 178-186)³

No excerto acima, em que pesem efeitos compositivos atinentes, sobretudo, a intensificar pela enumeração de males o caráter inconstante e perigoso dos trabalhos agrícolas nos tempos coevos/Era de Júpiter,⁴ é inegável que se oferecem didaticamente alguns conselhos elementares com vistas a “direcionar” o seguro estabelecimento do espaço rústico em pauta. Ele necessita, assim, “ser nivelado” – *aequanda*, v. 178 –, “revirado à mão” – *uertenda manu*, v. 179 – e “solidificado com greda tenaz” – *creta solidanda tenaci*, v. 179 –, vindo a dar-se, no contexto, que se trate de medidas destinadas a precauções diante de vários agentes “invasivos” da eira, como as “ervas” – *herbae*, v. 180 –, o “pó” – *puluere*,

³ “Primeiro, a eira deve ser nivelada com enorme cilindro,/ revirada à mão e solidificada com greda tenaz,/ para não se insinuarem as ervas nem rachar vencida pelo pó,/ e então escarnecerem várias pestes: amiúde, pequeno rato/ sob as terras estabeleceu morada e fez celeiros,/ ou escavaram suas câmaras toupeiras sem visão,/ em covas se encontraram o sapo e abundantes monstros que/ as terras produzem, pilham enorme monte de trigo/ o gorgulho e a formiga a temer velhice pobre”.

⁴ Na passagem da “Teodiceia do trabalho” de *Geórgicas* I, 118-159, a introdução do trabalho e do sofrimento no mundo – e inclusive da agricultura – é apresentada como obra de Júpiter depois de destronar seu pai, o deus Saturno. Note-se também, com Monica Rachel Gale (2000, p. 61-62), que “o relato virgiliano da era pré-Júpiter faz lembrar da Idade Áurea de Hesíodo, mas o modo como o relato se introduz [...] corresponde ao começo da história prometeica. Isso é reforçado pela expressão *abstrusum... ignem* (‘fogo oculto’) [...], que faz lembrar do ocultamento do fogo pelo Zeus hesiódico” (“his account of the pre-Jovian age recalls Hesiod’s Golden Age, but the way the account is introduced [...] corresponds to the beginning of the Prometheus story. This is reinforced by the phrase *abstrusum... ignem* (‘hidden fire’) in 135, which recalls the hiding of fire by Hesiod’s Zeus”).

v. 180 – e, antes de mais nada, tantas *pestes*, conforme enunciadas a partir de v. 181 (rato, toupeiras, sapo, gorgulho e formiga).

Embora não divisemos acima, de fato, mais ampla e detida descrição das tarefas necessárias para fazer uma boa eira, ou mesmo do resultado assim obtido, com suas medidas e conformação visual, é inegável que a abordagem desse espaço, no trecho virgiliano em pauta, apresenta muitas correspondências com aquela conduzida tecnicamente, por exemplo, por Catão em *De agri cultura* (cap. XCI e CXXIX). A primeira dessas passagens catonianas, com efeito, já mencionava a necessidade de nivelar o solo da eira – *coaequato et pauiculis uerberato*, “nivela e bate com maças” – e avisava contra as ameaças representadas por formigas e ervas;⁵ na outra, de novo se trazia à tona a importância de nivelar o local – *cylindro aut pauicula coaequato*, “nivela com um cilindro ou um maça” – e ocorriam mais advertências sobre formigas – *neque formicae molestae erunt*, “as formigas não causarão dano”.

Na sequência do artigo, contudo, procuraremos apresentar evidências não de que as *Geórgicas* apenas “reflitam” a realidade dos campos itálicos nos tempos de Virgílio, mas sim de que construam um universo agrário *sui generis*. Semelhante forma de constituição de sentidos não deixa de passar, como se verá, pela própria distância estabelecida entre a figura do *magister* didático do poema e a vida rural, em sua dura concretude. Esse mesmo *magister*, vale ainda dizer, apresenta-se não só como autor de um poema – as próprias *Geórgicas* que se descortinam a nossos olhos –, mas também, nominalmente, sob o nome de *Vergilius*.⁶

⁵ CATÃO, *De agri cultura* XCI: *Si ita feceris, neque formicae nocebunt neque herbae nascentur*. – “Se fizeres isso, as formigas não causarão danos e as ervas não brotarão”.

⁶ VIRGÍLIO, *Geórgicas* IV, 563-566: *Illo Vergilium me tempore dulcis alebat/ Parthenope studiis florentem ignobilis oti,/ carmina qui lusi pastorum audaxque iuuenta,/ Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*. – “Naquele tempo, a doce Partênopo nutria a mim,/ Virgílio, livre me dedicando a gostos de inglória calma,/ eu que fiz cantos de pastores e, por atrevimento juvenil,/ Títiro, celebrei-te sob o dossel da vasta faia”.

2 A caracterização do *magister* didático nas *Geórgicas* e seu distanciamento do âmbito rural do poema

O olhar para as características genéricas dos textos pertencentes à chamada “poesia didática” antiga revela-nos que as obras identificadas com essa categoria compositiva apresentam sem falta o traço chamado, por Katharina Volk (2002, p. 34), de “autoconsciência poética”. Trata-se aqui de autores como Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*), Tito Lucrécio Caro (*De rerum natura*), Ovídio (*Ars amatoria*) e Virgílio geórgico sempre se expressarem em suas respectivas obras apenas com a própria “voz” (ou a do *magister* didático) – sem, portanto, haver personagens que se representam diretamente⁷ –, e de o fazerem, de modo explícito, como poetas:

μοῦσαι Πιερίθην ἀοιδῆσιν κλείουσαι
 δεῦτε, Δί' ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ' ὕμνειούσαι:
 (HESÍODO, *Os trabalhos e os dias* 1-2. Grifos nossos)⁸

*Auia Pieridum peragro loca nullius ante
 trita solo. Iuuat integros accedere fontis
 atque haurire, iuuatque nouos decerpere flores*

⁷ Nos diálogos agrários compostos por Marco Terêncio Varrão, em contrapartida, personagens variadas (Fundânio, Vácio, Mérula etc.) alternam-se a fim de explicar, com suas “próprias palavras” (em discurso direto), as muitas partes das técnicas agrícolas: *Stolo cum aspexisset Scrofam, Tu, inquit, et aetate et honore et scientia quod praestas, dicere debes. Ille non grauatus, Primum, inquit, non modo est ars, sed etiam necessaria ac magna; eaque est scientia, quae sint in quoque agro serenda ac facienda, quo terra maximos perpetuo reddat fructus.* – “Estolão, tendo olhado para Escrofa, disse: ‘Tu, porque te avantas pela idade, pela dignidade e pelo saber, deves falar’. Ele respondeu sem incomodar-se: ‘Em primeiro lugar, não só é uma arte [a agricultura], mas ainda uma arte necessária e importante; e é a ciência do que se deve plantar e fazer em cada campo para que a terra produza os maiores rendimentos continuamente’” (VARRÃO, *De re rustica* I, III). A possibilidade de partição das “vozes” instrutivas, evidentemente, não é particularidade apenas do *De re rustica* varroniano, mas sim dos textos pertencentes ao gênero dialógico em geral.

⁸ “*Musas Piérias* que gloriais com vossos cantos,/ vinde! Dizei Zeus vosso pai hineando (tradução de M. C. N. Lafer. Grifos nossos).

*insignemque meo capiti petere inde coronam
unde prius nulli uelarent tempora musae.*
(LUCRÉCIO, *De rerum natura* I, 926-930. Grifos nossos)⁹

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis
conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo
sit pecori, apibus quanta experientia parcis,
hinc canere incipiam. [...]*
(VIRGÍLIO, *Geórgicas* I, 1-5. Grifos nossos)¹⁰

Os excertos dados nos mostram, em confirmação do dito acima, que seus autores indefectivelmente representam os *magistri* didáticos como poetas: em Hesíodo, a própria invocação às musas (Piérias), por se tratar de um elemento tradicional do início de textos poéticos desde Homero, opera para essa caracterização; em Lucrécio, que também menciona ao seu modo as mesmas Piérides, ocorre a construção de uma metáfora para apresentar o percurso de feitura do *De rerum natura* como “viagem” a uma zona desconhecida por outros; na *propositio* das *Geórgicas*, que mais nos interessa tendo em vista o presente contexto analítico, o prosseguimento da fala instrutiva do *magister* é designado pelo verbo *canere* (“cantar”), também encontrável em certo verso célebre da *Eneida*.¹¹

Importante detalhe notado por Stephanie Nelson (1998, p. 93), no entanto, através do específico cotejo entre traços da obra hesiódica aludida e aqueles das *Geórgicas*, faz perceber fundamental ausência

⁹ “*Percorro as lonjuras das Piérides, lugares nunca antes pisados/ pelos pés de alguém, agrada ir ter às fontes intocadas/ e beber, e agrada colher flores novas/ e dali buscar o notável coroamento de minha cabeça,/ donde, antes, as musas jamais cobriram as têmporas de alguém*”.

¹⁰ “O que torna as searas belas, sob qual astro a terra/ revirar, Mecenas, e unir as videiras aos olmos convém,/ qual o cuidado com os bois, que trato se dá ao termos/ rebanho, quanta experiência nas frugais abelhas, daqui *começarei a cantar*”.

¹¹ VIRGÍLIO, *Eneida* I, 1-3: *Arma uirumque cano Troiae qui primus ab oris/ Italiam, Fato profugus, Lauinique uenit/ litora, [...]* – “Canto as armas e o varão que primeiro, das praias de Troia,/ escape do destino, veio à Itália e às praias/ de Lavínio” (grifos nossos).

na caracterização do professor que divisamos no último texto. Assim, observa a crítica, “Virgílio”¹² *nunca* é retratado como fazendeiro ou algo próximo no poema didático em pauta, algo, de resto, em fragrante contraste com a caracterização de “Hesíodo” n’*Os trabalhos e os dias*.¹³ De fato, “Hesíodo” parece caracterizar-se ao modo simultâneo de um poeta e pastor em seu único poema didático, mas “Virgílio”, em vez disso, identifica-se no máximo como um “poeta de agricultura” (NELSON, 1998, p. 93).

O efeito de distanciamento de “Virgílio” diante das realidades rústicas a que vai aludindo ao longo de seu *magisterium*, então, não se deve aos traços de um poeta¹⁴ associáveis a essa figura, mas antes ao

¹² Para Nelson (1998, p. 93), “como *Os trabalhos e os dias*, as *Geórgicas* são um poema, não autobiografia” (“like the *Works and Days*, the *Georgics* is a poem, not an autobiography”). Isso sugere, acreditamos, que as figuras chamadas “Hesíodo” e “Virgílio” nessas obras não são meramente um espelhamento dos respectivos autores empíricos, mas sim construtos em alguma medida ficcionais, apesar da relativa sobreposição de seus contornos com os das personagens históricas que as compuseram. Notemos, então, que Virgílio, como autor empírico, realmente compôs as *Bucólicas* em sua juventude (veja-se acima nota 6). Ele também escreveu as *Geórgicas*, sob provável instigação de Mecenas (*Geórgicas* III, 40-41), e, depois dessa empreitada poética, de fato se dedicou a homenagear Otaviano Augusto elaborando um poema épico – não, exatamente, um “templo” (*Geórgicas* III, 16). Mas também não consta que tenha sido – à diferença do *magister* homônimo – efetivo professor de agricultura de alguém, sobretudo de Mecenas, o *discipulus* (“aluno”) didático a que essa obra alude já em I, 2. Por esse motivo e visando a evitar confusões, tomamos sempre o cuidado de colocar entre aspas o nome da figura do *magister* em questão.

¹³ NELSON, 1998, p. 93: “In the *Works and Days* Hesiod boasts about his poetic victory at Aulis. But we also hear about how Hesiod and his brother divided the farm, how their father came to have it, what kind of place it is”. – “N’*Os trabalhos e os dias*, Hesíodo se orgulha de sua vitória poética em Áulis. Mas também ouvimos sobre como Hesíodo e seu irmão dividiram a fazenda, como seu pai veio a tê-la, que tipo de lugar ela é”.

¹⁴ Registre-se, de resto, que inclusive existe, nas literaturas clássicas, forte simbiose entre o ambiente campestre e certo tipo de poesia. Aqui nos referimos, na verdade, à poesia bucólica, na qual, tipicamente, pastores-poetas se dedicam à celebração do canto, da natureza e do amor enquanto inseridos em um universo, muitas vezes, tido como contraponto dos males urbanos (UREÑA PRIETO, 2001, p. 411-415). Veja-se também Virgílio, *Bucólicas* VIII, 68: *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*. – “Trazei Dáfnis da cidade para casa, meus cantos, trazei Dáfnis”. Nesse

fato de que ele se mostra sob colorações, antes de tudo, urbanas. Certas palavras de Alexandre Dalzell (1996, p. 123) sobre as incongruências do *magisterium* agrícola das *Geórgicas* são bastante esclarecedoras quanto à face, na verdade, cidadina de um professor que se coloca a preceituar a respeito da agricultura e da pecuária:

Addison tem uma ótima frase sobre o fato de Virgílio “lançar o esterco em roda com um ar gracioso”. Lançar o esterco em roda não é, em absoluto, o que ele faz. Sua única menção ao assunto é caracterizada por certo pudor acanhado. “Não seja fastidioso”, diz, “impregnar a terra com o rico estrume” (1.80). Fastio não é, pela minha experiência, um dos problemas do fazendeiro praticante. A atitude de Virgílio para com a fazenda é consistentemente urbana. (DALZELL, 1996, p. 123).¹⁵

A continuidade dos comentários de Dalzell (1996, p. 124) faz ainda ver como essa referência “acanhada” ao gesto, insistimos, essencial de adubar a terra com estrume não corresponde ao único ponto das *Geórgicas* que demonstra falta de adesão das palavras do *magister* ao universo rural focalizado, de um modo ou outro, no poema. Assim, antes de introduzir o tema da feitura da eira de debulha de cereais, de que já falamos, ele pede “licença” para não chocar as suscetibilidades do público avançando para assuntos de tamanha “trivialidade”;¹⁶ depois, no

poema, que tem como um de seus refrões o verso acima, o pastor Alfesibeu entretece uma espécie de ritual permeado por palavras propiciatórias, cujo objetivo era trazer de volta da cidade para o campo o *puer* amado, Dáfnis.

¹⁵ “Addison has a splendid phrase about Virgil ‘tossing the dung about with an air of gracefulness’, Tossing the dung about is not at all what Virgil does. His only reference to the subject is characterized by a kind of mealy-mouthed prissiness. ‘Do not be too squeamish’, he says, ‘to soak the earth with rich dung’ (1.80). Squeamishness is not, in my experience, one of the problems of the practicing farmer. Virgil’s attitude to the farm is consistently urban”.

¹⁶ VIRGÍLIO, *Geórgicas* I, 176-177: *Possum multa tibi ueterum praecepta referre, / ni refugis tenuisque piget cognoscere curas.* – “Posso contar-te muitos preceitos dos antigos, / se não te esquivas nem te dá fastio conhecer cuidados pequenos”.

mesmo livro I (v. 228), ele continua a prever que se poderá vir a achar “desprezível” o tópico do cultivo da “lentilha pelusiana”,¹⁷ como se, por um lado, seu público não fosse de fato constituído por camponeses e, por outro, tivesse pleno saber da existência de horizontes bem distintos daqueles meramente identificáveis com os limites da Itália rural.

Antes mesmo de adentrarmos o exame mais próximo de certos conteúdos técnicos das *Geórgicas*, pequenas brechas na compacidade puramente agrícola e didática do texto, como aquelas que acabamos de comentar no tocante a ser o professor/“Virgílio” não apenas imbuído de ares citadinos, mas no limite irônico quando se coloca tão “acima” de seus tópicos de ensino, já servem de entrada para modos de ler o poema afastados da ideia de algo linear e isento de planos significativos sobrepostos.

3 Relativas inconsistências entre os elementos da vida rural nas *Geórgicas* e nos tempos do poeta

Tendo compreendido, pelos dizeres prévios, que seria ingênuo ver no poema didático virgiliano, sem mais problematizações, simples e “comprometida” instrução a rudes praticantes de agricultura,¹⁸ deve-

¹⁷ VIRGÍLIO, *Geórgicas* I, 227-230: *Si uero uiciamque seres uilemque phaselum/ nec Pelusiacaе curam aspernabere lentis,/ haud obscura cadens mittet tibi signa Bootes;/ incipe et ad medias sementem extende pruinas.* – “Se, porém, plantares a ervilhaca e o vil feijão/ e não desprezares cuidar da lentilha pelusiana,/ Bootes, ao se pôr, há de dar-te não obscuros sinais;/ começa e prolonga a sementeira até o meio das geadas”.

¹⁸ Também contribui para o reforço desta ideia o fato de que, nas *Geórgicas*, o grau de elaboração do texto ultrapassa em muito o necessário pra que se produza a mínima comunicabilidade dos conteúdos técnicos. Seus livros parecem alternar-se, por exemplo, em uma sequência de tons “pessimistas” para os ímpares e “otimistas” para os pares (WILKINSON, 1997, p. 72); o poema conta, ainda, com intrincada malha intertextual, com a ocorrência de numerosas alusões a autores gregos e latinos dos tempos arcaicos até os escritos agrícolas de Marco Terêncio Varrão (VIRGIL, 1994, p. 10), contemporâneo do poeta; sua tessitura rítmica, sonora e imagética, por fim, alcança efeitos de grande beleza e funcionalidade significativa, sobretudo nas digressões, como a história de Orfeu que se narra em IV, 453-527 (OTIS, 1995, p. 200). O conjunto de tais dados parece claramente indicar que a composição do texto foi pensada para satisfazer às expectativas de um público, antes de mais nada, culto, citadino e habituado às sutilezas literárias e filosóficas de autores como Homero, Hesíodo, Arato de Solos, Lucrécio e outros.

livro II das *Geórgicas*²⁰ fazia crer que tal tipo de planta receberia, pela preceituação virgiliana, no mínimo tantos cuidados quantos aqueles concedidos às vinhas,²¹ essas de fato apresentadas com mais detalhamento ao longo da abordagem técnica dessa subdivisão do poema didático de Virgílio.

É possível endossar a primeira observação de Dalzell dizendo que, sem sombra de dúvida, a oleicultura ocupou papel notório no contexto econômico dos antigos *fundi rustici* romanos. Jean Andreau (2010, p. 90), assim, lembra-nos os muitos usos destinados ao azeite de oliveira no Mediterrâneo antigo, com empregos na alimentação, no cuidado dos corpos humanos e de animais (óleos de massagem e destinação medicinal etc.), nas lamparinas para iluminar edifícios, na lubrificação de couros... Isso, evidentemente, fazia desse item algo muito procurado pelos consumidores e, por conseguinte, objeto de preocupação produtiva, sobretudo, dos grandes proprietários de terras em Roma Antiga, dispostos a investir nelas com generosidade a fim de obter, como resultado, boas colheitas e lucros (ANDREAU, 2010, p. 88).

Desejamos também ressaltar que a oleicultura, do plantio das mudas de oliveira até o fabrico e venda do azeite, não correspondia a uma prática tão desprovida de cuidados quanto querem fazer crer tais palavras de “Virgílio”. Desse modo, um tratado como o pequeno *De agricultura*, de Catão Censor (séc. II a.C.), multiplica por toda sua extensão os capítulos dedicados a esclarecer o cultivo dessa planta²² e às etapas

²⁰ VIRGÍLIO, *Geórgicas* II, 1-3: *Hactenus aruorum cultus et sidera caeli:/ nunc te, Bacche, canam, nec non siluestria tecum/ uirgulta et prolem tarde crescentis oliuae.* – “Até aqui o cultivo dos campos e os astros do céu;/ agora a ti, Baco, cantarei, e contigo os brotos/ silvestres e a prole da oliveira que cresce tarde”.

²¹ DALZELL, 1996, p. 107: “The opening lines of Book 2, which list the principal subjects to be discussed, give the impression that the olive and the vine will be accorded equal treatment”. – “Os versos iniciais do Livro 2, que listam os principais assuntos a serem discutidos, dão a impressão de que a oliveira e a videira receberão tratamento igual”.

²² CATÃO, *De agricultura* VI: *Ager oleto conserundo, qui in uentum fauonium spectabit et soli ostentus erit, alius bonus nullus erit. Qui ager frigidior et macrior erit, ibi oleam Licinianam seri oportet.* – “O campo a ser cultivado como olival será voltado para o Favônio e exposto ao sol: nenhum outro será bom. Em campo mais frio e menos rico, é preciso que se plante a oliveira liciniana”.

de fabricação,²³ armazenamento²⁴ e mesmo venda²⁵ do(s) produto(s) correspondente(s).

Quando nos perguntamos pelos motivos dessa clara simplificação virgiliana na abordagem da oleicultura, que se contrapõe à complexidade e efetivo peso da mesma prática em *De agri cultura*, temos visto, podemos ir um pouco além da mera resposta de que apenas se trata de uma estratégia para não entediar o público original – urbano e letrado, bem o sabemos –, evitando a profunda focalização de tantos tópicos técnicos miúdos. Assim, de acordo com o mecanismo construtivo de

²³ CATÃO, *De agri cultura* LXIV: *Olea ubi matura erit, quam primum cogi oportet, quam minimum in terra et in tabulato esse oportet. In terra et in tabulato putescit. Leguli uolunt uti olea caduca quam plurima sit, quo plus legatur; factores, ut in tabulato diu sit, ut fracida sit, quo facilius efficiant. Nolito credere oleum in tabulato posse crescere.* – “Quando a azeitona estiver madura, é preciso que seja colhida o quanto antes e fique o menos possível na terra e no tabulado. Na terra e no tabulado, apodrecerá. Os catadores desejam que sejam muitas as azeitonas caídas, para que se colham em menor número; os azeiteiros, que permaneçam no tabulado por longo tempo e amoleçam, para trabalharem mais facilmente. Não julgues que o azeite possa aumentar de quantidade no tabulado”.

²⁴ CATÃO, *De agri cultura* XIII: *In cellam oleariam haec opus sunt. Dolia olearia, opercula, labra olearia XIII, concas maioris II et minoris II, trullas aheneas tris, amphoras olearias II, urceum aquarium I, urnam quinquagenariam I, sextarium olearium I, [...].* – “Para o depósito de azeite, isto é preciso: *dolia* para azeite com tampas, quatorze cubas para azeite, dois recipientes grandes, dois pequenos, três escumadeiras de bronze, duas ânforas para azeite, um pote para água, um vaso grande que comporte cinquenta heminas, um medidor para azeite com capacidade para um sextário, [...]”.

²⁵ CATÃO, *De agri cultura* CXLVI: *Oleam pendentem hac lege uenire oportet. Olea pendens in fundo Venafro uenibit. Qui oleam emerit, amplius quam quanti emerit omnis pecuniae centesima accedet, praeconium praesens SS.L, et oleum: Romanici P. xx D, uiridis P. CC, oleae caducae M. L, strictiuae M. X modio oleario mensum dato, unguinis P. X; ponderibus modiisque domini dato frugis primae cotulas duas.* – “É preciso vender as azeitonas no pé sob estas condições: para as azeitonas no pé a serem vendidas em uma propriedade em Venafro, seu comprador juntará um por cento do total além da quantia de compra; cinquenta sestércios pelo trabalho do pregoeiro; que se pague mil e quinhentas libras de azeite romano, duzentas libras de azeite verde, cinquenta módios de azeitonas caídas, dez módios de azeitonas apanhadas (que sejam medidas com um módio para azeitonas) e dez libras de azeite lubrificante; que dê duas cótilas da primeira prensagem para usar os pesos e medidas do senhor”.

alternância em *chiaroscuro*²⁶ encontrável ao longo dos quatro livros das *Geórgicas* (o qual não deve, porém, ser levado às raias do absoluto),²⁷ tem-se que uma seção como o livro II, na verdade, manifeste certo tom de alegria e leveza.

Contribui para isso a predominância dos assuntos em nexos com a viticultura nos versos dessa parte da obra, de tal modo que, embora trabalhoso em suas muitas etapas,²⁸ o plantio das parreiras não deixa de trazer saborosos frutos: aqui nos referimos às uvas, mas, sobretudo, ao vinho, atributo em forte associação com os dons báquicos no poema.²⁹ Ainda, logo ao início de *Geórgicas* II encontramos dizeres que vêm, justamente, ressaltar a espontânea produtividade das árvores de certas espécies:

²⁶ Veja-se nota 18.

²⁷ Um pormenor de *Geórgicas* II foi evocado por Monica Rachel Gale (2000, p. 36) a fim de demonstrar que o “tom confiante e descomplicado” que se encontra em inícios desse livro – e prevalece em várias de suas partes – é problematizado em v. 455-457. Esses três versos, com efeito, abordam a lenda dos sangrentos combates entre seres humanos e centauros (embriagados de vinho) durante as bodas de Píritoo, o amigo de Teseu, e Hipodâmia, como se, observa a crítica, neles se introduzissem sombras evocativas do fato de que os deuses e suas “dádivas” – como Vênus e o amor no *De rerum natura* lucreciano – ora favorecem, ora destroem os mortais.

²⁸ VIRGÍLIO. *Geórgicas* II, 397402: *Est etiam ille labor curandis vitibus alter/ cui numquam exhausti satis est: namque omne quotannis/ terque quaterque solum scindendum glaebaque uersis/ aeternum frangenda bidentibus, omne leuandum/ fronde nemus. Redit agricolis labor actus in orbem/ atque in se sua per uestigia uoluitur annus.* – “Há ainda aquele outro trabalho do cuidado das vinhas,/ o qual nunca está suficientemente terminado: com efeito, a cada ano/ todo o solo três e quatro vezes deve ser fendido e os torrões quebrados sem cessar/ virandose as enxadas, todo o bosque/ deve ser aliviado das folhas. O trabalho feito volta em círculo para os agricultores,/ gira o ano sobre si por suas próprias pegadas”.

²⁹ A menção ao deus ocorre já no próêmio deste livro, quando o poeta o invoca com palavras festivas que incluem o “campo florescente e carregado pelo outono cheio de pâmpanos” – *pampineo grauidus autumnol floret ager*, v. 5-6 –, a “vindima a espumar em cubas cheias” – *spumat plenis uindemia labris*, v. 6 – e as “pernas tingidas em mosto novo” – *musto/ tinge nouo... crura*, v. 7-8. Sua presença, ainda, multiplica-se ao longo do livro II porque Virgílio, várias vezes, prefere empregar metonimicamente o nome do deus a dizer, por exemplo, *uinea* (“vinha”).

*Principio arboribus uaria est natura creandis.
Namque aliae nullis hominum cogentibus ipsae
sponte sua ueniunt camposque et flumina late
curua tenent, ut molle siler lentaeque genistae,
populus et glauca canentia fronde salicta.*

(VIRGÍLIO, *Geórgicas* II, 9-13. Grifos nossos)³⁰

Então se constrói, nessa subdivisão do poema, tanto pela facilitação dos preceitos vinculados à cultura da oliveira, quanto pela ideia de uma natureza menos avara, em que encontramos até certas “dádivas” divinas, uma imagem da vida no campo em relativo contraste com a dureza do cultivo dos cereais,³¹ como se mostrava no livro I. Nisso, é forçoso repisar, ocorre deliberado esforço para a moldagem da obra segundo princípios compositivos que acabam por organizá-la poeticamente, mais do que com efetivos intentos de informar e “documentar” sobre a lida rural antiga.

De novo recorrendo aos instrumentos analíticos levantados por Dalzell (1996, p. 107), além da superficialidade na abordagem de muitos assuntos rústicos que adentram as *Geórgicas*, também o critério da “seletividade” contribui para dotar esse poema de contornos bastante peculiares, do ponto de vista do *magisterium* que veicula. Tudo se dá, nesse sentido, como se o autor tivesse optado, no contraste inclusive com outras

³⁰ “Primeiro, é variável a natureza de propagar as árvores./ Com efeito algumas, sem coação humana alguma, por si/ vêm espontaneamente e, com vastidão, a campos e rios/ sinuosos dominam, como o delicado vime e as flexíveis giestas,/ o choupo e os salgueiros branquejantes na verde folhagem”.

³¹ TREVIZAM, 2014, p. 190-191: “O livro I das *Geórgicas* virgilianas descortina ao leitor o espetáculo da luta humana pela sobrevivência diária, fruto do trabalho de nossas mãos, segundo descrito pelo poeta: é essa a parcela da obra em que se concentram preceitos didáticos em nexos com o plantio dos campos cerealistas, donde nos vem o pão, símbolo por excelência da vida material civilizada. Nesse contexto, como muitas e, por vezes, penosas são descritas as várias operações de cultivo necessárias, a exemplo da primeira arada do solo (v. 43-46), da escolha das sementes (v. 197-200), da feitura de uma eira para debulha das espigas (v. 176-186) e da adubação (v. 80)”.

obras de teor agrário compostas na Antiguidade,³² sobretudo por incorporar a esse texto tópicos temáticos propiciadores de efeitos poéticos rendosos, no tocante a seu potencial para repercutir vasta gama significativa.

Importantes exemplos dados pelo crítico anglófono dizem respeito, dessa maneira, a que o livro III das *Geórgicas* conceda grande relevo à criação de equinos, enquanto o livro IV se concentra, sob o aspecto didático, em preceituar somente sobre a apicultura. Quanto ao primeiro desses pontos, deve-se de início observar com o estudioso³³ que de fato havia outros animais um tanto mais presentes na rotina dos trabalhos agrícolas, tal como praticados na Itália de Virgílio, que os cavalos.

Para efeitos de transporte ligeiro de cargas, assim, bem como na tração de certas máquinas rústicas, sobretudo as mós (ROBERT, 1985, p. 269), os burros eram bestas de uso valiosíssimo na lida agrária romana.³⁴

³² No supracitado *De re rustica*, Varrão desenvolveu, em seu segundo diálogo, vários assuntos em relação com a pecuária. Os tipos de animais que recebem tratamento técnico, ou comentários, o longo dessa parte de sua obra agrícola, portanto, são os ovinos, os caprinos, os suínos, os bovinos, os asininos, os equinos, os “mulos” (híbridos de égua e burro) e os cães. No terceiro diálogo de *De re rustica*, por sua vez, surgem muitos tópicos atinentes ao que se conhecia como *uillatica pastio* no mundo antigo: tratava-se de criações de pequenos animais (aves, peixes, abelhas, caracóis, arganazes etc.) nas imediações da sede das propriedades rurais romanas, as chamadas *uillae rusticae*. Evidentemente, o que justifica a ampla participação dos assuntos sobre criação animal nesse último diálogo varroniano é o fato de que ali divisamos, embora de forma sintética, verdadeiro esforço do autor por compilar saberes de utilidade para efetivos proprietários de terras. Diga-se, ademais, que várias dessas criações resultavam em produtos bastante valorizados financeiramente na hora da venda (ANDREAU, 2010, p. 95), assim se entendendo que os grandes donos de terras romanos, que constituíram o público original do *De re rustica*, podem ter tido, na verdade, grande interesse por informar-se sobre como conduzir com apuro as operações destinadas a obtê-los.

³³ DALZELL, 1996, p. 107: “The horse was not an important animal on the Italian farm; yet it is given epic treatment, while the useful mule and donkey are passed over”. – “O cavalo não era um animal importante na fazenda itálica; entretanto, recebe tratamento épico, enquanto os úteis asno e burro são omitidos”.

³⁴ VIRGÍLIO, *Geórgicas* I, 273-275: *Saepe oleo tardi costas agitator aselli/ uilibus aut onerat pomis, lapidemque reuertens/ incusum aut atrae massam picis urbe reportat.* – “Com frequência, o condutor onera com azeite ou com frutos comuns/ o costado do burrinho lento, e, tornando da cidade,/ traz a mó picotada ou a massa do negro piche”.

Também não nos podemos esquecer de que o animal símbolo da vida camponesa foi, na Grécia e em Roma Antiga, o boi, por sua evidente utilidade no transporte de cargas de maior monta – as quais podia arrastar sobre carros –, e, é evidente, por sua parceria com o agricultor na estafante tarefa de arar o solo. Tamanha importância concedida aos bovinos, que se desdobrou até para aspectos legais,³⁵ tornaria, de fato, imperdoável que não se focalizasse alguma preceituação do livro III das *Geórgicas*, mesmo que de modo simplificado, sobre tal espécie. Isso, na verdade, ocorre entre v. 51-59; v. 138-178 etc.

Mas animais de caráter marcadamente humilde, como os burros e suínos, não recebem cobertura alguma ao longo dos versos de *Geórgicas* III, devendo-se a propósito lembrar que, depois de concentrar-se na abordagem técnica dos cavalos e bois na parte inicial desse livro, Virgílio

³⁵ MORGAN, 1999, p. 109: “We find numerous references in ancient texts to a pre-eminence among domestic animals attributed to the ox which is such as to accord oxen a status almost equivalent to human. According to Varro (*Rust.* 2.5.3; cf. Columella 6 praef. 7), killing an ox had in the past been a capital offence. The ox was the *socius hominum in rustico opere*, ‘the partner of mankind in agricultural work’, and as such equivalent to, and as inviolable as, a human fellow-worker. Similarly, Pliny the Elder cites a case where a man who killed an ox, his *socium... laboris agrique culturae*, ‘partner in work and agriculture’, had been punished just as if he had killed his farm-labourer (*HN* 8.180; cf. Val. Max. 8.1 *damnat*). Ovid also has Pythagoras make much of this close relationship between man and ox (*Met.* 15.120-42). Aelian makes the point explicit, stating that in Athens it was not permitted to sacrifice a plough-ox, ‘because it also was a farmer and partner in human labours’ (*VH* 5.14; cf. *NA* 2.57)”. – “Encontramos numerosas referências, nos textos antigos, à proeminência, entre os animais domésticos, atribuída ao boi, a qual chega ao ponto de destinar-lhes um *status* quase equivalente ao humano. De acordo com Varrão (*Rust.* 2.5.3; cf. Columella 6 praef. 7), matar um boi fora no passado um crime capital. O boi era o *socius hominum in rustico opere*, ‘parceiro da humanidade no trabalho camponês’, e, como tal, equivalente e tão inviolável quanto um companheiro de trabalho humano. Similarmente, Plínio, o Velho, cita um caso em que um homem que matou um boi, seu *socium... laboris agrique culturae*, ‘companheiro... de labuta e na agricultura’, fora punido exatamente como se tivesse matado seu auxiliar rústico (*HN* 8.180; cf. Val. Max. 8.1 *damnat*). Ovídio também mostra Pitágoras dando muita atenção a tal relacionamento próximo entre homem e boi (*Met.* 15.120-42). Eliano explicita a questão, declarando que, em Atenas, não era permitido sacrificar um boi de arado ‘porque também era um fazendeiro e parceiro na labuta humana’ (*VH* 5.14; cf. *NA* 2.57)”.

inseriu nele um “segundo proêmio” (v. 286-294) e passou a oferecer explicações atinentes a animais de menor porte (ovinos e caprinos, apenas).³⁶ Não obstante, sabemos que a criação de porcos teve ampla difusão na economia rural dos antigos, pois, como relata Jean-Noël Robert (1985, p. 275), essa espécie foi das mais apreciadas pela culinária romana, conhecendo-se inúmeras preparações alimentícias – das mais populares às mais refinadas – a terem sua carne como base. Além disso, a relativa facilidade de alimentá-los – trata-se de animais que comem quase tudo – acabou por difundir sua criação por, praticamente, a Itália inteira (ROBERT, 1985, p. 275), em que pesem os pejos de quaisquer poetas de incluí-los com outras espécies em suas obras, por razões vinculadas à “banalidade”.

Tornando, contudo, a uma das estrelas da exposição zoológica em *Geórgicas* III, os equinos, pode-se dizer que a própria ambientação épica de partes desse livro favorece a incorporação de um tipo animal tão nobre a seus versos. Os leitores do poema, dessa forma, lembram-se de que, entre v. 13 e v. 39, encontra-se a célebre metáfora da futura edificação de um “templo de mármore” – *templum de marmore ponam*, v. 13 – às margens do rio Míncio, situado na Mântua natal de Virgílio. Ora, segundo certa convenção de representar a feitura de um poema como edificação de uma obra arquitetônica, a qual parece remontar pelo menos a Píndaro,³⁷ tem-se tradicionalmente entendido que se faça

³⁶ Tais animais, igualmente humildes, encontravam-se, porém, bem assimilados pela cultura literária antiga, a qual, desde Teócrito de Siracusa – autor dos *Idílios* no séc. III a.C. –, celebrara entre outros assuntos a rotina do trato de rebanhos por rudes pastores (UREÑA PRIETO, 2001, p. 412).

³⁷ WILKINSON, 1997, p. 168: “The symbolism of the temple and its adornment that follows is remarkable: it was not common in Antiquity to visualize poetry in terms of architecture and sculpture. But it was quite common in Pindar: ‘Raising upon golden pillars the fair-walled porch of our chamber, we shall construct, as it were, a splendid hall, and to begin our work we must set up a front that will shine afar’. ‘There has been built in Apollo’s valley for the prosperous Emmenidae and for Xenocrates a Pythian victor’s treasure-house of song... And the front shall proclaim in pure brightness... a famous victory won with the chariot in the vale of Crisa’”. – “O simbolismo do templo e de sua ornamentação, que se segue, é notável: não foi comum, na Antiguidade, visualizar a poesia em termos de arquitetura e de escultura. Mas foi muito comum

referência, no trecho, à posterior escrita da *Eneida*, um poema de todo épico e belicoso, pelo mesmo poeta.

Concretamente, na passagem sob exame, destacam-se do ponto de vista da *epicização* desse poema didático o posicionamento mesmo de Otaviano – *Caesar*, v. 16 – no centro do “templo”/futuro poema de Virgílio, algo que não deixa de prefigurar o papel de destaque da casa imperial reinante, sobretudo, ao “meio” – canto VI – da *Eneida*,³⁸ a imagem triunfal que se associa a “Virgílio” depois de ter, “com sucesso” – *uictor*, v. 17 –, trazido as musas da Aônia para Mântua,³⁹ a representação da “batalha contra os gangáridas”/hindus – *Gangaridum... arma*, v. 27 – na porta entalhada do mesmo “templo”, a que se juntam menções a lutas contra os egípcios, Partos e outros povos.

Diga-se, ainda, que a representação em si da figura do cavalo assume, em *Geórgicas* III, tons que podemos caracterizar como épicos:

*Continuo pecoris generosi pullus in aruis
altius ingreditur et mollia crura reponit.
Primus et ire uiam et fluuios temptare minantis
audet et ignoto sese committere ponti*

em Píndaro: ‘Erigindo sobre pilares de ouro o alpendre com belas paredes de nosso aposento, construiremos, por assim dizer, um esplêndido salão; e, para começar nossa obra, devemos levantar uma fachada que resplandecerá de longe’. ‘Edificou-se no vale de Apolo, para os prósperos Emênidas e para Xenócrates, um tesouro musical do pítico vencedor... E sua fachada anunciará, em puro brilho... uma vitória famosa, obtida pela carruagem no vale de Crisa’”.

³⁸ VASCONCELLOS, 2014, p. 59-60: “Segue-se [no canto VI da *Eneida*] a revista dos futuros heróis romanos: as almas que neles se encarnarão um dia como que desfilam diante de Anquises, que lhes tece o louvor. Mas o episódio termina com uma nota sombria, quando Anquises faz o elogio fúnebre do jovem Marcelo, sobrinho de Augusto e esperança de sua sucessão, que morrerá jovem”.

³⁹ VIRGÍLIO, *Geórgicas* III, 17-18: *Illi uictor ego et Tyrrio conspectus in ostro/ centum quadriiugos agitabo ad flumina currus*. – “Para ele eu, vencedor e visível em ostro de Tiro,/ tocarei cem quadrigas junto do rio” (grifos nossos). Veja-se também Bornecque e Mornet (2002, p. 113) a respeito do aparato presente no triunfo: “O triunfador, num carro dourado, em forma de torre, atrelado a quatro cavalos brancos; sentado numa cadeira curul, trajando uma túnica bordada e *uma toga de púrpura* bordada a ouro, levava à mão um cetro de marfim e à cabeça uma coroa de louro” (grifos nossos).

*nec uanos horret strepitus. Illi ardua ceruix
argutumque caput, breuis aluus obesaque terga,
luxuriatque toris animosum pectus. Honesti
spadices glaucique; color deterrimus albis
et giluo. Tum, si qua sonum procul arma dedere,
stare loco nescit, micat auribus et tremit artus
collectumque fremens uoluit sub naribus ignem.
Densa iuba et dextro iactata recumbit in armo;
at duplex agitur per lumbos spina, cauatque
tellurem et solido grauius sonat ungula cornu.*

(VIRGÍLIO, *Geórgicas* III, 75-88)⁴⁰

Na verdade, traços como a coragem do animal descrito nesses versos – v. 77-79 –, sua ambientação em um entorno que não deixa de incluir o “ressoar das armas” – v. 83 – e o “revolver, sob as narinas, do fogo recolhido” – v. 85 –,⁴¹ parecem furtá-lo ao âmbito estrito da vida rural para inseri-lo em um plano evocativo de algo mais sublime. Além da atribuição de destaque aos equinos pelo viés belicoso, também sua associação a várias lendas da mitologia contribui para revesti-los, no poema, de uma aura imaginativa afastada da banalidade: em *Geórgicas* III, 89-94, mencionam-se um cavalo mítico chamado Cílaro, as parelhas de Marte e a junta de Aquiles, sem esquecimento da lenda a envolver uma metamorfose do deus Saturno em equino para escapar-se de ser

⁴⁰ “Logo o potro de boa raça marcha mais altivo/ nos campos e avança as pernas flexíveis. Primeiro/ ousa pôr-se a caminho, experimentar rios ameaçadores/ e entregar-se a uma ponte desconhecida, nem se apavora/ com ruídos sem importância. Tem a nuca alta/ e a cabeça afilada, o ventre pequeno, o dorso gordo,/ o peito intrépido abunda em músculos. Bons os baios/ e de olhos verdes, a pior cor têm os brancos e o cinza-escuro./ Então, se em algum ponto ao longe as armas ressoaram,/ não sabe parar no lugar, remexe as orelhas, faz tremer/ os membros e, fremente, revolve sob as narinas fogo recolhido./ A crina é densa e pende lançada na espádua direita;/ mas a espinha se estende dos dois lados pelos lombos/ e a pata escava a terra e ressoa forte com o casco duro”.

⁴¹ Na verdade, essa imagem provavelmente fora tomada, por Virgílio, de Lucrécio (*De rerum natura* V, 30: *et Diomedis equi spirantes naribus ignem* – “e os cavalos de Diomedes que respiram fogo pelas narinas”), evidenciando-se assim toda uma cadeia intertextual interna à poesia didática latina.

flagrado em adultério com a ninfa Fílira;⁴² em III, 113-117, certas relações de Erictônio e dos lápitas – míticos inimigos dos centauros – com a domesticação de cavalos;⁴³ em III, 266-268, o poeta traz à tona uma sombria lenda, segundo a qual Glauco, filho de Sísifo, teria sido atacado a dentadas e morto por suas próprias éguas inflamadas de desejo, às quais negara o coito pretendido com os machos.⁴⁴

No tocante à seleção não dos cavalos, mas sim das abelhas, para constituírem um polo de atenção privilegiado (na verdade, o único, em termos das espécies animais associáveis à *uillatica pastio* e abordadas no livro em pauta) em *Geórgicas* IV, devemos notar que, dentre todos os tipos zoológicos focalizados por Marco Terêncio Varrão no terceiro diálogo de *De re rustica*,⁴⁵ apenas esses artrópodes conseguem assumir contornos tão sugestivos. Com isso nos reportamos a que pontos afins não só ao caráter gregário das abelhas, mas ainda a seu forte empenho nos trabalhos da colmeia, à regrada divisão de tarefas no interior desse espaço e mesmo a aspectos de “veneração” encontráveis em sua imagem,

⁴² VIRGÍLIO, *Geórgicas* III, 89-94: *Talis Amyclaei domitus Pollucis habenis/ Cyllarus et, quorum Grai meminere poetae,/ Martis equi biiuges et magni currus Achillei;/ talis et ipse iubam ceruice effundit equina/ coniugis aduentu pernix Saturnus et altum/ Pelion hinnitu fugiens impleuit acuto.* – “Assim Cílaro domado pelas rédeas de Pólux/ amicleu e, de que os poetas gregos se lembram,/ os cavalos emparelhados de Marte e a junta do grande Aquiles./ Assim também o próprio Saturno espalha a crina na nuca equina,/ ligeiro à chegada da esposa, e, fugindo,/ encheu o alto Pélion com um relincho agudo”.

⁴³ VIRGÍLIO, *Geórgicas* III, 113-117: *Primus Ericthonius currus et quattuor ausus/ iungere equos rapidusque rotis insistere uictor./ Frena Pelethronii Lapithae gyrosque dedere/ impositi dorso atque equitem docuere sub armis/ insultare solo et gressus glomerare superbos.* – “Erictônio ousou, sendo pioneiro, unir os carros/ e quatro cavalos e, vencedor impetuoso, firmar-se sobre rodas./ Os lápitas de Peletrônio, postos sobre o dorso, criaram os freios/ e as voltas e ensinaram o cavaleiro armado/ a saltar sobre o solo, a seguir em galope pomposo”.

⁴⁴ VIRGÍLIO, *Geórgicas* III, 266-268: *Scilicet ante omnis furor est insignis equarum/ et mentem Venus ipsa dedit, quo tempore Glauci/ Potniades malis membra absumpsere quadrigae.* – “Naturalmente, antes de tudo é admirável o furor das éguas./ e a própria Vênus inspirou o sentimento, quando éguas/ potniades, atreladas em quatro, devoraram os membros de Glauco com suas mandíbulas”.

⁴⁵ Veja-se nota 32.

tal como delineada na obra virgiliana,⁴⁶ acabam por dotar a espécie citada de ressonâncias, de algum modo, “humanas”.

Apesar de algumas reservas que fazemos quanto à plena identificação entre as abelhas e o Estado romano, como se se tratasse a figuração da colmeia de uma alegoria ligada ponto a ponto com essa sociedade,⁴⁷ não deixa de ser possível ver em elementos de *Geórgicas* IV alguma semelhança, inclusive, com a situação política de Roma nos tempos da escrita do poema:

O mito de Aristeu não é só o final para um grande poema didático, mas ainda uma alegoria para Otaviano e Antônio, cuja luta pelo poder alcançou seu ápice em setembro de 31 a.C.; Virgílio acabou as *Geórgicas* dois anos depois. A narrativa é uma referência funcional a Otaviano (o apicultor) e a seus adversários Antônio e Cleópatra, talvez também a Sexto Pompeu. A história oscila, por assim dizer, entre Aristeu que nos lembra de Otaviano e o mesmo Aristeu que é Antônio. No fim da história, Otaviano-Aristeu é o vencedor da luta pelo poder quando assume controle sobre as abelhas, ou seja, o Estado romano. [...] A história oscila entre, de um lado, o senso de dever de Otaviano para restaurar a ordem e trazer a paz e, de outro, a aliança destrutiva entre Antônio e Cleópatra. (WEEDA, 2015, p. 98).⁴⁸

⁴⁶ VIRGÍLIO, *Geórgicas* IV, 210-214: *Praeterea regem non sic Aegyptus et ingens/ Lydia nec populi Parthorum aut Medus Hydaspes/ observant. Rege incolumi mens omnibus una est;/ amisso rupere fidem constructaque mella/ diripuere ipsae et crates soluere fauorum.* – “Ademais, não assim ao rei o Egito e a Lídia ingente./ nem os povos da Pártia ou o Medo do Hidaspes/ veneram. Salvo o rei, todas têm um só sentir;/ se falta, a fê violaram, os méis reservados/ elas mesmas saquearam e soltaram as redes dos favos”.

⁴⁷ DALZELL, 1996, p. 123: “The bees of the *Georgics* have some very un-Roman characteristics: they are sexless, for example, and they prostrate themselves before their kings like oriental courtiers”. – “As abelhas das *Geórgicas* possuem certas características um tanto antirromanas: elas são, por exemplo, assexuadas, e prostram-se diante de seus reis como cortesãos orientais”.

⁴⁸ “The myth of Aristaeus is not just the end to a great didactic poem, but also an allegory for Octavian and Antony, whose struggle for power had reached its height in

A história mítica a que o trecho transcrito alude refere-se à perda de suas abelhas por Aristeu, herói-civilizador⁴⁹ inserido no *epýllion* do livro IV das *Geórgicas* (v. 315-558). Na verdade, depois de perseguir Eurídice, esposa de Orfeu, pelas margens de um rio, a moça em fuga pisou por acidente sobre uma serpente venenosa e morreu. Disso resultou o desespero de Orfeu e sua descida com vida aos Infernos, a fim de resgatá-la; depois do insucesso da tentativa, esse cantor mítico partiu desvairado para a Trácia, onde as Bacantes o desmembraram vivo.

Uma espécie de vingança dos *Manes* – “almas divinizadas” – ofendidos de Orfeu e Eurídice, desse modo, correspondeu às causas da mortandade das abelhas de Aristeu, tendo sido necessário que ele as recuperasse através do rito da *bugonia*, cuidadosamente descrito em *Geórgicas* IV, 281-314 e implicando no sacrifício de reses. As análises de Weeda (2015), como vimos, retomam esses elementos da narrativa para vinculá-los ao aspecto histórico das Guerras Civis romanas, cujos principais oponentes, em sua fase decisiva, foram Marco Antônio, aliado à rainha Cleópatra do Egito, e Otaviano, o futuro imperador Augusto. Devemos esclarecer que um fator a contribuir para o embasamento dessa leitura é que, entre v. 67-76, de fato se descreve uma batalha entre abelhas;⁵⁰ além disso, a passagem identificada com v. 86-94 contrapõe

September 31 B.C.; Vergil finished the *Georgics* two years later. The narrative is a functional reference to Octavian (the beekeeper), and to his adversaries Antony and Cleopatra, and perhaps also to Sextus Pompeius. The story oscillates, as it were, between Aristaeus who reminds us of Octavian and the same Aristaeus who is Antony. At the end of the story ‘Octavian-Aristaeus’ is the winner of the struggle for power when he assumes control over the bees, that is, the Roman state. [...] The story oscillates between, on the one hand, the sense of duty of Octavian to restore order and bring peace and, on the other hand, the destructive alliance of Antony and Cleopatra”.

⁴⁹ GRIMAL, 1963, p. 51: “Les nymphes lui enseignèrent aussi l’art de la laiterie et l’élevage des abeilles, ainsi que la culture de la vigne. À son tour, il apprit aux hommes ce que les déesses lui avaient enseigné”. – “As ninfas também lhe ensinaram a arte dos laticínios e a criação de abelhas, assim como o cultivo da videira. Por sua vez, ele ensinou aos homens o que as deusas lhe haviam ensinado”.

⁵⁰ VIRGÍLIO, *Geórgicas* IV, 67-76: *Sin autem ad pugnam exierint – nam saepe duobus/ regibus incessit magno discordia motu;/ continuoque animos uolgi et trepidantia bello/ corda licet longe praesciscere; namque morantis/ Martius ille aeris rauci canor*

dois chefes de colmeias em conflito, um dado como “inferior” – e merecedor da morte –, outro, como “melhor”.⁵¹

O último dado que desejamos apontar, em relação com os desvios da vida e das práticas rurais, tal como mostradas nas *Geórgicas*, diante de um quadro mais “real”, historicamente, do que foi essa mesma ruralidade na Itália antiga diz respeito a uma importante questão trazida à tona pelas análises de Philip Thibodeau (2011, p. 41 *et seq.*). Com efeito, o estudioso de língua inglesa aponta, em capítulo de uma obra crítica inteira dedicada às *Geórgicas*, que, sem haver necessariamente o pleno apagamento de quaisquer menções ao trabalho escravo nos versos do poema,⁵² ao menos a um tipo peculiar de cativo especializado – o *uilicus* – coube a exclusão, no contexto em jogo.

increpat, et uox/ auditur fractos sonitus imitata tubarum;/ tum trepidae inter se coeunt, pennisque coruscant/ spiculaque exacuunt rostris aptantque lacertos/ et circa regem atque ipsa ad praetoria densae/ miscentur magnisque uocant clamoribus hostem. – “Mas se saírem ao combate, pois amiúde a discórdia/ entre dois reis sobreveio com grande tumulto,/ logo os ânimos da plebe e os peitos na guerra/ palpitantes é possível muito antes pressentir; na verdade, aquele canto/ marcial do bronze rouco agulha as que hesitam e ouve-se/ uma voz imitativa dos ruidosos sons das tubas;/ então, juntam-se entre si a tremer, agitam suas asas,/ afixam os ferrões com as trombas, preparam os músculos/ e, em torno do rei, bem como junto à tenda mesma do líder, emaranham-se/ em massa e provocam os inimigos com grande clamor”.

⁵¹ VIRGÍLIO, *Geórgicas* IV, 88-94: *Verum, ubi ductores acie reuocaueris ambo,/ deterior qui uisus, eum, ne prodigus obsit,/ dede neci; melior uacua sine regnet in aula./ Alter erit maculis auro squalentibus ardens/ (nam duo sunt genera): hic melior insignis et ore/ et rutilis clarus squamis; ille horridus alter/ desidia latamque trahens inglorius aluom. –* “Mas, quando tirares os dois chefes da frente de batalha,/ o que parecer pior, para não prejudicar consumindo,/ entrega à morte; deixa que o melhor reine em um palácio desimpedido./ Um será brilhante com manchas incrustadas de ouro;/ pois há dois tipos: este é o melhor, notável pelo aspecto/ e reluzindo com suas escamas ardentes, aquele outro é asqueroso/ e arrasta inglório na indolência um ventre volumoso”.

⁵² THIBODEAU, 2011, p. 45: “The claim is commonly made that Vergil omits slavery from the poem. This is not entirely accurate: he refers obliquely to runaway slaves (*fugae*, 1.286), and gives instructions for ‘enslaving’ a young steer (*seruitio adsuerint*, 3.168)”. – “É comumente feita a alegação de que Virgílio omite a escravidão do poema. Isto não é de todo exato: ele se refere obliquamente a escravos fugitivos (*fugae*, 1.286), e dá instruções para ‘escravizar’ um boi jovem (*seruitio adsuerint*, 3.168)”.

Primeiro devemos dizer que essa última personagem, bastante bem documentada na literatura agrária romana desde o *De agri cultura* de Catão Censor, foi uma espécie de administrador dos grandes *fundi rustici* antigos, responsável por sua condução prática inclusive durante as usuais ausências do dono das terras. Tratava-se, dessa forma, de uma peça fundamental no maquinário produtivo organizado e, em grande escala, escravista em que se tornaram as terras dos “notáveis” latinos, como os membros das ordens senatorial e equestre dedicados a essa maneira de ganhar, sobretudo a partir das mudanças socioeconômicas advindas com a expansão romana no Mediterrâneo Ocidental.⁵³

O motivo aventado por Thibodeau (2011, p. 45) para a retirada do *uilicus* dos horizontes funcionais da “fazenda” nas *Geórgicas* tem relações, como acredita, com evitar-se a concorrência entre tal figura e a do *agricola*⁵⁴ – “agricultor”, por isso se entendendo sobretudo o *pater*

⁵³ ANDREAU, 2010, p. 59-60: “Les conquêtes permirent de réduire en esclavage des foules d’ennemis. Les terres des membres des deux grands ordres, les sénateurs et les chevaliers, qui, jusqu’à la fin de la République, étaient avant tout situées en Italie centrale et méridionale, et en particulier dans le Latium et en Campanie, furent donc à cette époque, et pour une très large part, cultivées par des esclaves – ce qui a stimulé le commerce des esclaves. Ces fortes évolutions ont conduit, au II^e siècle av. J.-C., à des transformations de l’agriculture, qui s’est orientée vers quelques cultures destinées à la commercialisation, et notamment vers l’arboriculture (vigne et olivier). Le traité de Caton l’Ancien (*De Agricultura*) est une sorte de symbole de cette transformation, que certains qualifient même de révolution”. – “As conquistas tornaram possível escravizar multidões de inimigos. As terras dos membros das duas grandes ordens, os senadores e os cavaleiros, que, até o final da República, estavam principalmente situadas no centro e sul da Itália, em particular no Lácio e na Campânia, foram, portanto, nessa época e em enorme parte, cultivadas por escravos – o que estimulou o comércio de cativos. Essas significativas evoluções levaram, no segundo século II a.C., a transformações da agricultura, que se voltou para certos cultivos destinados à comercialização, em particular para a arboricultura (vinha e oliveira). O tratado de Catão, o Velho (*De Agricultura*), é uma espécie de símbolo dessa transformação, que alguns qualificam, até, como ‘revolução’”.

⁵⁴ THIBODEAU, 2011, p. 45: “To sum up, then, the *uilicus* could on various grounds challenge the landowner for the title of *agricola*: he was the person in charge of the estate, he was the person performing manual labour on it, he possessed the most practical knowledge of the farm, and it was for him that the handbooks’ advice was destined.

familias livre e responsável, no início da república romana, por lavrar suas próprias terras, contando com o auxílio da prole e de poucos cativos.⁵⁵ Ocorre, na verdade, que o ideal de frugalidade, coragem e justeza moral associável ao *agricola* acabou por cristalizar-se no imaginário dos latinos como espécie de modelo de conduta a ser, de algum modo, “mantido” em tempos subsequentes. Havia mesmo anedotas que ligavam personagens heroicas da história de Roma a semelhante estilo de vida, como aquela evocativa do gesto do general Lúcio Quíncio Cincinato, que teria sido diretamente chamado do trabalho de arar o solo em sua modesta propriedade agrícola para assumir a ditadura do Estado, durante uma crise – ataques belicosos dos équos e volscos – ocorrida no ano de 458 a.C. (TITO LÍVIO, *Ab Vrbe condita* III, 26 *apud* ROBERT, 1985, p. 85).

Mesmo quando, decerto, não trabalhavam mais as terras com suas mãos,⁵⁶ por outro lado, muitos membros das elites socioeconômicas de Roma continuaram a apreciar os vínculos tradicionais de suas famílias com a imagem idealizada do *agricola*. No próêmio de *De agri cultura*, por sinal, Catão lisonjeia o público original de seu pequeno tratado, o

If a landowner was going to pretend to be a farmer, the figure who was in so many regards already playing that role would first have to be eliminated”. – “Resumindo, então, o *uilius* poderia, por vários motivos, desafiar o proprietário de terras pelo título de *agricola*: ele era o responsável pela propriedade, ele era a pessoa que realizava o trabalho manual nela, detinha o conhecimento mais prático da fazenda, e era para ele que o aconselhamento dos manuais se destinava. Se um proprietário de terras fosse fazer-se de fazendeiro, a figura que já estava, em tantos aspectos, desempenhando esse papel teria, primeiro, de ser eliminada”.

⁵⁵ ROBERT, 1985, p. 85: “Le citoyen romain est un petit propriétaire qui ne possède qu’un ou deux esclaves, bien suffisants pour cultiver une terre qui n’est jamais immense. Il cultive ses biens en famille. Certes, il va à la guerre de mars à octobre, mais revient ensuite chez lui pour gérer son bien”. – “O cidadão romano é um pequeno proprietário que tem apenas um ou dois escravos, o suficiente para cultivar uma terra que nunca é imensa. Ele cultiva sua propriedade em família. Certamente, ele vai para a guerra de março a outubro, mas depois retorna para casa a fim de administrar sua propriedade”.

⁵⁶ THIBODEAU, 2011, p. 45: “Rather than perform farm work, what the *dominus* generally did on his estate was make inspections and give commands”. – “Em vez de realizar trabalho agrícola, o que o *dominus* geralmente fazia em sua propriedade era proceder a inspeções e dar comandos”.

dos ricos proprietários de terras dedicadas à arboricultura comercial,⁵⁷ afirmando-lhe que os “ancestrais do povo de Roma” (*maiores populi Romani*), ao elogiarem um homem bom, “elogiavam assim: um bom agricultor e um bom fazendeiro” (*ita laudabant, bonum agricolam bonumque colonum*). Lembremos ainda de que, do ponto de vista prático, a ordem senatorial foi amiúde vinculada, em termos de sua maneira essencial de ganho econômico, à posse e exploração agrícola das melhores terras itálicas, tendo havido inclusive uma lei que vetava a posse de navios além de certa tonelagem pelos senadores, como forma de evitar que se “desviassem” dos estáveis e “sãos” afazeres agrícolas para as aventuras da vida de mercadores (GRIMAL, 1992, p. 141).

O efeito resultante da eliminação do *uilicus* dos horizontes instrutivos do *magister* corresponde a que o leitor, que se vincula ao papel do *discipulus*/“aluno” na poesia didática, passa a ser endereçado em segunda pessoa como único destinatário dos preceitos contidos nas *Geórgicas*, de modo a assumir sem intermediários as prestigiosas feições do *agricola* (THIBODEAU, 2011, p. 45). Isso se dá quer nas partes do poema nas quais o termo assume seu sentido original, o do *pater familias* a lavrar o solo com suas mãos, quer naquelas em que se tem alguma impressão de se tratar, sobretudo, de uma figura no comando, não na direta execução de tarefas braçais, em maior harmonia histórica com o perfil de muitos dos leitores citadinos da obra (THIBODEAU, 2011, p. 29-30), na Roma de Virgílio. Não obstante, notemos com Thibodeau que, para grande parte das propriedades agrícolas em operação na Itália augustana, eliminar o *uilicus* “não era uma opção viável no mundo real” (THIBODEAU, 2011, p. 45).⁵⁸

4 Conclusão

O leitor confrontado com as *Geórgicas* de Virgílio não deve de imediato entender que divisamos, nesse texto, um simples manual de agricultura metrificado, em que os recursos tradicionalmente associáveis

⁵⁷ Veja-se nota 53.

⁵⁸ “[...] this was not a viable option in the real world”.

à poesia (versos, sons, ritmos, impressivas imagens...) venham somente sobrepor-se ou tornar mais “palatável” um camada instrutiva compacta, coerente e de todo funcional no quesito da informatividade técnica. Antes, o peculiar direcionamento que se deu, na composição da obra, para a caracterização da figura do *magister* – distanciado, urbano e “mero” poeta, não fazendeiro – e os sentidos advindos da frequente superficialidade expositiva, bem como da “seletividade” na abordagem, sobretudo, de assuntos capazes de serem expressivos do ponto de vista das associações semânticas que despertam, fazem pensar em um texto dotado de parâmetros distintos do intento de apenas informar e afim à constituição de uma imagem *sui generis*, ou não tanto “factual”, da lida agrária na Itália antiga.

Nesse movimento de feitura de um mundo “recortado” sob os ditames da poesia, ainda, o relativo esmaecimento da atuação dos cativos, tão essenciais nos campos itálicos desde tempos recuados, e, em específico, a troca completa do *uilicus* pelo *agricola* na encenação da “aula”, são fatores de reforço ao aspecto ficcional das imagens da ruralidade nas *Geórgicas*. A soma de tantos elementos a causarem ruído no fluxo comunicativo “prático” do poema, enfim, há de ter justificado que, desde a Antiguidade, os juízos de muitos críticos tenham pendido para a consideração desse texto como complexo produto da poesia, no sentido aqui proposto.⁵⁹

Agradecimento

Agradeço ao prof. Olimar Flores Júnior (FALE-UFMG) pelo convite que motivou a escrita deste artigo.

⁵⁹ SÊNECA, *Epistulae Morales ad Lucilium* LXXXVI, 15: *Vt ait Vergilius noster, qui non quid uerissime, sed quid decentissime diceretur aspexit, nec agricolas docere uoluit, sed legentes delectare.* – “Como fala nosso Virgílio, que não olhou o que dissesse do modo mais verdadeiro, mas do modo mais especioso, nem quis ensinar aos agricultores, mas deleitar quem o lesse”.

Referências

- ANDREAU, J. *L'économie du monde romain*. Paris: Ellipses, 2010.
- BORNECQUE, H.; MORNET, D. *Roma e os romanos*. Tradução de A. D. Lima. São Paulo: EPU, 2002.
- CATÃO. *Da agricultura*. Tradução, introdução e notas por M. Trevizam. Campinas: Unicamp, 2016.
- DALZELL, A. *The Criticism of Didactic Poetry: Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- GALE, M. *Virgil on the Nature of Things: The Georgics, Lucretius and the Didactic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- GRIMAL, P. *Virgílio, ou o segundo nascimento de Roma*. Tradução de I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de M. C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MORGAN, L. *Patterns of redemption in Virgil's Georgics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- NELSON, S. *God and the Land: The Metaphysics of Farming in Hesiod and Vergil*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1998.
- OTIS, B. *Virgil: A Study in Civilized Poetry*. Norman: Oklahoma University Press, 1995.
- ROBERT, J.-N. *La vie à la campagne dans l'Antiquité romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- SENECA. *Ad Lucilium epistulae morales*. With an English translation by R. Gummere. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press/Heinemann, 1917-1925. v. I-III.
- THIBODEAU, P. *Playing the Farmer: Representations of Rural Life in Vergil's Georgics*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2011.

TREVIZAM, M. Mal e violência nas *Geórgicas* de Virgílio. In: OLIVEIRA, F.; SILVA, M. F.; BARBOSA, T. V. R. (Org.). *Violência e transgressão: uma trajetória da humanidade*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, 2014. p. 189-230.

UREÑA PRIETO, M. H. T. *Dicionário de literatura grega*. Lisboa: Verbo, 2001.

VARRÃO. *Das coisas do campo*. Tradução de M. Trevizam. Campinas: Unicamp, 2012.

VASCONCELLOS, P. S. *Épica I*. Campinas: Unicamp, 2014.

VIRGIL. *Georgics*: volume 1 – books I-II. Edited by R. F. Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

VIRGILE. *Géorgiques*. Traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de C. A. Nunes, organização de J. A. Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

VIRGÍLIO. *Geórgicas I*. Tradução de M. Trevizam e A. F. de Castilho. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

VOLK, K. *The Poetics of Latin Didactic: Lucretius, Vergil, Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WEEDA, L. *Vergil's Political Commentary in the Eclogues, Georgics and Aeneid*. Berlin/New York: De Gruyter, 2015.

WILKINSON, L. P. *The Georgics of Virgil: a Critical Survey*. Norman: Oklahoma University Press, 1997.

Recebido em: 20 de setembro de 2018.

Aprovado em: 28 de novembro de 2018.



Intervenções “autorais” e “editoriais” de Ovídio nos *Tristia*: ficcionalizações da escrita e poemas perdidos¹

Ovid’s “Authorial” and “Editorial” Interventions in Tristia: Fictionalizations of Writing and Lost Poems

Júlia Batista Castilho de Avellar

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
juliabcavellar@gmail.com

Resumo: Este artigo investiga passagens dos *Tristia*, de Ovídio, em que o eu poético, comentando sobre suas obras anteriores, realiza intervenções “autorais” e “editoriais” nas elegias de exílio. A análise centra-se em trechos metaliterários envolvendo divergências interpretativas referentes a duas obras específicas, os *Fastos* e a *Medeia*, as quais suscitam questões relacionadas à transmissão textual: os *Fastos* são considerados um poema incompleto, e a *Medeia*, uma tragédia perdida. Após discutir sobre a composição dessas obras e sobre a possibilidade de serem ficcionalizações de escrita, propomos uma interpretação do problema sob a perspectiva do exílio da personagem-poeta. Assim, evidenciamos como a questão dos *Fastos* interrompidos e a escrita de uma *Medeia* inserem-se na autobiografia literária que Nasão compõe para si mesmo e fazem parte de um projeto poético maior, que já envolvia, em prefiguração irônica, o exílio.

Palavras-chave: Ovídio; *Tristia*; *Fastos*; *Medeia*; metapoesia.

Abstract: This paper investigates excerpts from Ovid’s *Tristia* in which the first-person speaker, commenting on his previous works, performs “authorial” and “editorial” interventions in the elegies of exile. The analysis focuses on meta-literary passages involving interpretative divergences concerning two specific works, the *Fasti* and the *Medea*, which raise issues related to textual transmission: the *Fasti* is considered an incomplete work, and the *Medea*, a lost tragedy. After discussing the composition of these works and the possibility of fictionalizations of writing, we propose an approach

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

to the problem from the perspective of the poet's exile. Thus, we show how the interruption of the *Fasti* and the writing of a *Medea* are part of a literary autobiography, which Naso composes to himself, a part of a larger poetic project that involved, in an ironic prefiguration, the exile.

Keywords: Ovid; *Tristia*; *Fasti*; *Medea*; meta-poetry.

1 Introdução

Nas obras elegíacas de Ovídio, são bastante comuns os comentários de natureza metapoética, nos quais o eu poético Nasão discute sobre seu processo de escrita e criação de versos e realiza reflexões sobre o fazer artístico, compondo, ao longo dos textos, pequenas “poéticas”.² Não obstante, além desse papel de crítico ou teórico literário, como leitor da tradição, Nasão também manifesta em seus versos uma “voz autoral”, que reivindica a escrita de várias obras. Ele identifica os poemas de sua autoria e inscreve seu próprio nome (*Naso*) nos versos, como uma assinatura autoral,³ de modo a atribuir a si mesmo um estatuto de personagem-poeta.

A metalinguagem nos versos ovidianos deixa entrever, ainda, uma “voz editorial”, que propõe reestruturações e modificações em suas obras anteriores, ou simplesmente comenta e reflete sobre a estrutura e transmissão dos próprios textos. Não se trata aqui, evidentemente, da figura moderna do editor; os processos de composição e difusão de textos na Antiguidade em muito se diferenciavam daqueles iniciados com a tipografia/imprensa,⁴ que permitiu a reprodução em maior escala e a produção de cópias idênticas.

² A metapoesia na literatura latina e nas obras ovidianas foi assunto amplamente explorado. Vejam-se Sharrock (1994), Volk (2002), Bem (2011), Avellar (2015).

³ Para mais detalhes, Thorsen (2014, p. 5).

⁴ Kenney (1982, p. 4) problematiza a transposição de conceitos modernos, relacionados ao mundo do livro impresso, para a Antiguidade, qualificando essa prática como anacrônica. Desde que consciente acerca das devidas diferenças e das etapas de produção e divulgação do livro na Antiguidade, julgamos válido o uso desses termos, mas com ressalvas. Neste artigo, na linha de Cavallo; Chartier (1998) e de Dorandi (2000), optamos por empregá-los entre aspas, para indicar sua aplicação deslocada para a Antiguidade.

O livro antigo consistia em um *uolumen* (“rolo”), geralmente de papiro, que era desenrolado horizontalmente para leitura e cujo texto constava em colunas postas lado a lado.⁵ Após a composição de uma obra, era comum que o autor a divulgasse inicialmente em âmbito particular, em sessões de leitura nas quais uma versão preliminar recebia sugestões e críticas de amigos e pessoas próximas. O “lançamento” ocorria, em geral, como uma leitura pública, por meio da prática das *recitationes*. A partir daí, optando por divulgar a obra publicamente, o autor empreendia cuidadosa revisão, incorporando as alterações necessárias. A cópia e a difusão ficavam a cargo de “editores”, os *librarii*, responsáveis por realizar cópias e vendê-las. Há testemunhos sobre a existência de *taberna libraria* (“livrarias”) em Roma desde a época de Cícero. A difusão pública da obra correspondia, portanto, à sua “publicação”. Não havia direitos autorais, no sentido atual, nem exclusividade do “editor” sobre a obra. Após a permissão do autor para difusão, ela podia ser copiada livremente, o que acabava por gerar cópias as mais diversas.⁶

Diferenciamos aqui voz “autoral” e “editorial” em Ovídio, embora às vezes elas possam se sobrepor, por serem ambas expressão do eu poético em primeira pessoa. Julgamos válida a distinção por se tratar de dois papéis diferentes, dois posicionamentos da personagem-poeta diante do texto. O primeiro corresponde a um posicionamento de reivindicação de autoria e autoatribuição de poemas. O segundo diz respeito a comentários propondo a correção ou alteração de obras ovidianas anteriormente difundidas, num procedimento que, mais voltado para questões materiais do texto, equivaleria a ajustes para uma segunda “edição”.

⁵ A passagem do *uolumen* para o *codex* (livro com páginas) teria ocorrido de forma definitiva em âmbito romano em III d.C., coincidindo com a mudança de suporte de papiro para pergaminho (KENNEY, 1982, p. 25; CAVALLO, 1998, p. 91-97).

⁶ As informações desse parágrafo são uma síntese de aspectos apresentados por Kenney (1982), Cavallo (1998) e Dorandi (2000). Para uma análise detalhada dos processos de “publicação” e divulgação das obras poéticas na Antiguidade latina, veja-se ainda Salles (2010). Embora a autora fundamente-se em uma leitura historicista do fenômeno e, por vezes, interprete a literatura sob um viés marxista que pode ser limitador, ela fornece interessante contextualização social desses processos e apresenta inúmeras fontes antigas.

O interesse por questões “editoriais” já se expressa na primeira obra ovidiana, quando, no epigrama de abertura dos *Amores*, Nasão transfere a voz para seus próprios livrinhos e, assim, discorre de modo irônico sobre sua composição:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus;
ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,
at leuior demptis poena duobus erit.*

(OVÍDIO, *Amores*, Epigramma ipsius)

Nós, que há pouco fôramos cinco livrinhos de Nasão,
somos três; o autor preferiu esta àquela obra;
embora já não tenhas prazer algum em nos ler,
ao menos, retirados dois, o tormento será mais leve.

(Tradução nossa).

Conforme comentado por vários estudiosos,⁷ o epigrama sugere que a versão dos *Amores* que conhecemos, em três livros, consistiria em uma segunda “edição” da obra, da qual o autor teria retirado dois dos cinco livros originalmente escritos, para tornar a leitura menos maçante. Lóio (2010, p. 82) lista diversas hipóteses propostas para tentar explicar os motivos da nova publicação dos *Amores*: a nova versão teria removido os poemas mais lascivos, para alinhar-se à política moral augustana; seria uma depuração da primeira, que fora obra de juventude; seria uma tentativa de acompanhar as mudanças e evoluções do gênero elegíaco. Lóio (2010, p. 85), por sua vez, acredita que o nível artístico dos *Amores*, tal como a obra nos chegou, é incompatível com a interpretação da existência de duas “edições”. Além do fato de o termo *libellus* poder designar não propriamente um livro publicado, mas um conjunto de poemas que circula entre amigos, a estudiosa ressalta o caráter literário e programático do epigrama, expressão do *ludus* ovidiano. Esses versos iniciais funcionariam como uma espécie de prefácio à obra, em que Ovídio expõe, na voz dos próprios livros, o projeto poético dos *Amores*.

⁷ Boyd (2002, p. 111); Lóio (2010, p. 82); Oliensis (2014, p. 209).

O mais curioso é que as afirmações de Nasão sobre poemas que supostamente escrevera foram amiúde compreendidas ao pé da letra, como dado documental das produções do autor. Assim, há quem considere que Ovídio escreveu uma *Gigantomaquia* pelo que o eu poético diz em *Amores* 2.1; há quem acredite que ele compôs, durante o exílio em Tomos, um poema em língua gética, sobre a apoteose de Augusto, por mencionar isso em *Ex Ponto* 4.13. Como não tivemos acesso a esses textos, alguns estudiosos consideraram-nos perdidos, assim como a tragédia *Medeia*. Veja-se, por exemplo, a interpretação documental feita por Nikolaidis:

Além da *Medeia*, as obras perdidas de Ovídio incluem uma *Gigantomaquia* incompleta, um epitalâmio para o cônsul Fábio Máximo, diversos epigramas satíricos, uma paródia contra os maus poetas, um poema honrando a morte de seu patrono Messala, outro sobre a apoteose de Augusto e um terceiro celebrando o triunfo de Tibério contra os dalmácios, dois poemas didáticos, um sobre astronomia e outro sobre pesca e, finalmente, um elogio a Augusto morto em língua gética. (NIKOLAIDIS, 1985, p. 384, tradução nossa).⁸

Na maior parte dos casos, os textos reivindicados por Nasão inserem-se num plano maior ficcional. A elegia 2.1 dos *Amores* vincula-se ao *tópos* da *recusatio* e funciona como uma afirmação de poética: não necessariamente Ovídio teria escrito uma *Gigantomaquia*; trata-se, antes, de uma ficção criada para ilustrar a recusa dos gêneros “maiores”. A elegia das *Epistulae ex Ponto*, ao atribuir a Nasão a escrita de um poema em gético, coloca em foco o processo de barbarização que o eu poético afirma sofrer na terra hostil do exílio. Desse modo, não necessariamente esse

⁸ “Besides *Medea*, Ovid’s lost works include an unfinished *Gigantomachia*, an epithalamium for the consul Fabius Maximus, a number of satiric epigrams, a parody against bad poets, a poem commemorating the death of his patron Messalla, another on the apotheosis of Augustus and a third one celebrating Tiberius’s triumph against the Dalmatians, two didactic poems, one on astronomy and another on fishing and, finally, a eulogy of the dead Augustus in the Getic idiom”.

poema teria sido escrito; pode-se tratar simplesmente de um procedimento de autoderrisão, segundo o qual Nasão representa-se barbarizado, para comover seus leitores e, amplificando os sofrimentos do exílio, obter o retorno a Roma.

Conforme argumenta Ingleheart (2010, p. 278), a ausência de evidência externa para várias obras que Ovídio reivindica ter escrito aponta para seu caráter provavelmente ficcional. Segundo a estudiosa, isso se aplicaria ao epigrama dos *Amores*; às épicas mencionadas em *Amores* 1.1 e 2.1; à segunda metade dos *Fastos*; aos vários poemas de triunfo mencionados na poesia de exílio; ao poema em gético sobre a apoteose de Augusto. Como ficções literárias típicas de uma *recusatio*, essas afirmações do eu poético não devem ser levadas a sério (INGLEHEART, 2010, p. 278).

Boyd (2002, p. 111, tradução nossa) partilha dessa posição e, ao analisar o epigrama dos *Amores*, destaca que “a epígrafe constitui uma parte do divertimento metapoético e que, na verdade, não houve nenhuma edição ‘anterior’ dos *Amores*, senão a que conhecemos agora”.⁹ A inexistência dessa primeira edição e os efeitos do expediente metaliterário do epigrama são amplamente analisados por Oliensis (2014, p. 209-212). Considerado pela estudiosa como uma “nota editorial”, já que informa tratar-se de uma segunda “edição” da obra, o epigrama coloca em foco o caráter livresco dos *Amores*. Para ela (2014, p. 210), essa “nota” é responsável por produzir efeitos de gênero autorais, ao apresentar um Ovídio que detém controle total sobre sua própria obra: em sua primeira coleção de elegias, ele já se apresenta como autor e, dessa forma, cria para si uma pré-história autoral. Ou seja, na versão dos *Amores* a que temos acesso, Ovídio (muito embora seja sua primeira obra) já se identifica como autor, sugerindo a existência de uma escrita anterior ao que estamos lendo. Assim, ele ficcionaliza a escrita de versos ao insinuar, no epigrama, que teria havido uma edição anterior dos *Amores*, ou que, nas elegias 1.1 e 2.1, teria tentado, antes de compor versos elegíacos, escrever obras

⁹ “[...] the epigraph itself is a bit of metapoetic fun, and that there really was no ‘earlier’ edition than that which we have now”.

épicas de assunto mais elevado.¹⁰ Isso lhe garante o estatuto de autor já com experiência poética.

Além desse procedimento de ficcionalização da escrita de obras literárias, a “voz editorial” também se manifesta nos textos ovidianos por meio de comentários e reconsiderações acerca das próprias obras, de modo a propor novas configurações para elas. Em *Tristia* 1.7, diante da situação de exílio que se impôs a Nasão e da reviravolta ocorrida em sua “vida” enquanto personagem-poeta, o eu poético elabora seis versos de epígrafe às *Metamorfoses*, numa espécie de *adendo* que não só modifica a obra com um acréscimo, mas ainda busca orientar a leitura que dela se faz:

*Hos quoque sex uersus, in prima fronte libelli
si praeponendos esse putabis, habe:
“Orba parente suo quicumque uolumina tangis,
his saltem uestra detur in urbe locus;
quoque magis faueas, haec non sunt edita ab ipso,
sed quasi de domini funere rapta sui.
Quicquid in his igitur uitii rude carmen habebit,
emendaturus, si licuisset, eram.”*

(OVIDIO, *Tristia* 1.7.33-40)

Guarda também estes seis versos, se os julgares dignos
de serem antepostos no frontispício do livrinho:
“Quem quer que sejas, que tocas rolos órfãos de pai,

¹⁰ Vejam-se os versos iniciais das duas elegias mencionadas. Ovídio, *Amores* 1.1.1-4 (tradução e grifos nossos): “Armas e violentas guerras, em ritmo grave, **preparava-me**/ para cantar, sendo a matéria conveniente ao metro/ Igual era o verso inferior – Cupido,/ diz-se, riu e surrupiou um pé.” – *Arma graui numero uiolentaque bella **parabam**/ edere, materia conueniente modis./ Par erat inferior uersus – risisse Cupido/ dicitur atque unum surripuisse pedem.* Ovídio, *Amores* 2.1.11-16 (tradução e grifos nossos): “**Eu ousara**, bem me lembro, cantar as guerras celestes/ e Giges de cem mãos (e tinha peito o bastante),/ como a Terra injustamente se vingou e, posto sobre o Olimpo,/ o elevado Ossa carregou o íngreme Pélion;/ nas mãos eu tinha nuvens e, com Júpiter, o raio,/ que ele bem lançaria em prol de seu céu.” – *Ausus eram, memini, caelestia dicere bella/ centimanumque Gyen (et satis oris erat),/ cum male se Tellus ulta est, ingestaque Olympo/ ardua deuexum Pelion Ossa tulit;/ in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam,/ quod bene pro caelo mitteret ille suo.*

ao menos lhes dê asilo em tua cidade;
 para melhor os acolher, não foram publicados pelo próprio amo,
 mas como se roubados de seu funeral.
 Qualquer defeito, então, que o rude poema possuir,
 se fosse permitido, eu haveria de corrigir”.

(Tradução nossa).

Nasão solicita que as *Metamorfoses* sejam recebidas e lidas com vênia, desconsiderando-se os possíveis defeitos existentes, pois o poeta, tendo sido exilado, não teve condições de fazer uma última revisão. A inserção nos *Tristia*, obra posterior, de versos a serem acrescentados às *Metamorfoses* configura-se como uma espécie de correção à obra já difundida. Segundo Kenney (1982, p. 19), após a difusão de um texto, o autor não detinha nenhum controle sobre ele; qualquer um que tivesse acesso à obra poderia copiá-la, sendo comum a circulação de diferentes cópias, como se cada uma correspondesse a uma “edição” (1982, p. 28). Nesse contexto, a difusão de uma segunda “edição” corrigida não necessariamente garantia o fim da circulação e divulgação da versão anterior. Diante disso, um procedimento comumente empregado pelos autores antigos era incluir a correção em alguma obra posterior (KENNEY, 1982, p. 19).¹¹ É precisamente o que faz Ovídio ao inserir em *Tristia* 1.7 a epígrafe a ser adicionada às *Metamorfoses*.

Diante dessa prática “editorial” ovidiana, este trabalho busca investigar passos dos *Tristia* em que Nasão comenta sobre duas obras que escrevera anteriormente – os *Fastos* e a *Medeia* – e que envolvem um problema de natureza “editorial”: os *Fastos* seriam uma obra incompleta, e a *Medeia* constitui uma tragédia perdida. As passagens selecionadas para análise são tradicionalmente consideradas obscuras ou contraditórias, tendo suscitado opiniões divergentes entre os estudiosos.

¹¹ Esse procedimento é mencionado em Quintiliano, *Institutio oratoria* 3.6.64 (tradução nossa): “[...] e M. Túlio [Cícero] não hesitou, ele próprio, em condenar, em outros escritos posteriores, alguns dos livros já publicados, como *Cátulo* e *Lúculo* e aqueles mesmos de arte retórica sobre os quais falei há pouco.” – [...] *et M. Tullius non dubitavit aliquos iam editos libros aliis postea scriptis ipse damnare, sicut Catulum atque Lucillum et hos ipsos, de quibus modo sum locutus, artis rhetoricae.*

Após apresentar algumas interpretações correntes, propomos uma leitura de ambas as questões tendo como ponto de partida a perspectiva do exílio ovidiano. Com isso, será observado o modo como a incompletude dos *Fastos* e a escrita da *Medeia* constituem parte de um projeto poético maior, que já envolvia, quase que em prefiguração irônica, o exílio. Um projeto que permite a releitura de toda a obra ovidiana anterior com base na ocorrência do exílio.

2 O calendário incompleto dos *Fastos*

Os *Fastos* são um poema em dísticos elegíacos, composto à maneira dos calendários romanos (*fasti*), no qual cada livro versa sobre um dos meses do ano, expondo datas festivas e suas explicações etiológicas. Inserido na tradição poética da literatura helenística e, mais especificamente, dos *Aetia*, de Calímaco,¹² a obra incorpora elementos do calendário, lendas romanas, cultos, explicações etiológicas ou astronômicas. Uma síntese das principais questões abordadas é exposta já na proposição do poema: “Os tempos, com suas **causas, ordenados** no ano do Lácio/ e o nascer e o pôr dos astros sob as terras cantarei.” – *Tempora cum causis Latium digesta per annum/ lapsaque sub terras orta que signa canam* (OVÍDIO, *Fastos* 1.1-2, tradução e grifos nossos).¹³

Os estudiosos em geral acreditam que os *Fastos* teriam sido escritos concomitantemente às *Metamorfoses*, na década que precedeu o exílio ovidiano.¹⁴ Como nos chegaram apenas seis livros do poema,

¹² Para os diálogos dos *Fastos* com a tradição poética e as obras helenísticas, veja-se Miller (2002, p. 174-176).

¹³ O texto-base em latim aqui empregado é o estabelecido por Schilling (1993; 2003) na *Les Belles Lettres*.

¹⁴ Ingleheart (2010, p. 391), que cita Wilkinson (2005, p. 241) e Otis (1966, p. 21-22). Porém, a datação dos *Fastos* não é consensual entre os estudiosos. Otis (1966, p. 21) considera que a obra teria sido escrita nos sete ou oito anos que antecederam o suposto exílio do poeta (8 d.C.). Miller (2002, p. 176), seguindo a linha de Deggrassi (1963, p. 141-142), situa a composição entre 6-9 d.C., com adições e pequenas alterações posteriores. Gouvêa Jr. (2015, p. 14-15), em concordância com Citroni (2006, p. 584), Herbert-Brown (2009, p. 126) e Pasco-Pranger (2006, p. 23), sugere o início de escrita da obra em 2 ou 3 d.C.

correspondentes à primeira metade do ano (janeiro a junho), e não há nenhuma referência externa à segunda metade da obra, considera-se que o exílio do poeta para Tomos, cidade às margens do Mar Negro, nos confins do Império, teria causado a interrupção da escrita, deixando o poema incompleto. Essa ideia de interrupção é apresentada pelo próprio eu poético Nasão nos *Tristia* (2.552), ao listar, na elegia que endereça ao imperador Augusto, as obras de caráter mais elevado (isto é, não amorosas) que compusera. Todavia, o trecho instaura um problema interpretativo, pois nele o mesmo eu poético afirma ter escrito doze (e não seis) livros dos *Fastos*:

*Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos,
cumque suo finem mense uolumen habet,
idque tuo nuper scriptum sub nomine, Caesar,
et tibi sacratum sors mea rupit opus.*

(OVÍDIO, *Tristia* 2.549-552)

Eu escrevi os doze livrinhos dos *Fastos*,
e cada rolo finda com seu mês;
essa obra, há pouco escrita sob teu nome, César,
e a ti consagrada, minha sorte interrompeu.

(Tradução nossa).

A questão não é consensual entre os estudiosos. A divergência entre as interpretações resulta especialmente do uso da expressão *sex Fastorum totidemque libellos* (v. 549). *Totidem* é um adjetivo indeclinável que significa “outros tantos; o mesmo tanto de”, de modo que a expressão *sex totidemque* (“seis e outros tantos”) funcionaria como uma perífrase para o numeral doze. O emprego da perífrase explica-se, conforme destaca Ingleheart (2010, p. 391), pelo fato de *dūōdēcīm* (“doze”) não caber na métrica, já que possui quatro sílabas breves seguidas. Além disso, a estudiosa (2010, p. 391) cita outras ocorrências da expressão *sex... totidem* nas obras ovidianas, com o significado de “doze”.¹⁵ Nessa mesma

¹⁵ Ingleheart (2010, p. 391): “*sex... totidem* (in place of the unmetrical duodecim) unambiguously = ‘twelve’ elsewhere: e.g. *Fasti* 6.725 *iam sex et totidem luces de mense supersunt, Met.* 2.18 [of the zodiac] *signaque sex foribus dextris totidemque sinistris.*”

perspectiva, Bonvicini (1991, p. 304), afirma que, embora conheçamos apenas os seis primeiros livros dos *Fastos*, no trecho citado, Ovídio faz referência à obra inteira, que devia ter doze livros. E ainda acrescenta que é um problema não resolvido se Ovídio teria se dedicado à composição da segunda parte ou se a teria renunciado por causa do exílio.

Não obstante, as edições francesa (Les Belles Lettres) e argentina (Editorial de la Universidad Católica de Córdoba) dos *Tristia* não parecem considerar a expressão uma perífrase e traduzem a passagem de modo obscuro, dando a entender que Ovídio teria escrito apenas os seis livros dos *Fastos* que nos chegaram: “Seis de los *Fastos* he escrito en otros tantos libros” (tradução de Caballero, 2007); “J’ai composé six ‘Fastes’ en autant de livres” (tradução de J. André, 2008). Não fica claro o que seria “compor seis *Fastos* em outros tantos livros” – talvez compor seis calendários em seis livros? Ademais, o verso seguinte do poema latino (v. 550), ao explicitar que cada livro da obra finda com seu respectivo mês, dá a entender que se trata de doze livros, uma vez que o ano possui doze meses.

Diversos elementos apontam para o fato de o verso 549 dos *Tristia* 2 fazer referência à escrita de doze livros dos *Fastos*; ao menos, é o que Nasão reivindica ter feito. Essa asserção do eu poético, porém, impõe algumas questões. Como Ovídio poderia ter escrito os doze livros dos *Fastos*, se pouco depois afirma que sua sorte interrompeu a obra? Se os doze livros foram escritos, por que não há evidências externas de sua existência ou fragmentos citados? Wheeler (1996, p. 96), na edição inglesa, propõe que Ovídio teria esboçado os doze livros, mas deixado apenas os seis primeiros em estado adequado para “publicação”.

Ingleheart (2010, p. 392), porém, nega a interpretação do verbo *scripsi* como “esbocei” ou “planejei” e problematiza a ideia de que Ovídio jamais tivesse escrito uma versão final, passível de ser “publicada”, dos últimos seis livros do poema. A hipótese aventada pela estudiosa (2010, p. 392) é que o poeta, ao afirmar ter escrito doze livros de uma obra dedicada a Augusto, estaria sugerindo uma espécie de promessa de, mediante seu retorno a Roma, entregar a segunda metade da obra. Não por acaso, ele teria interrompido a empresa precisamente antes dos meses de julho (*Fastos* 7) e agosto (*Fastos* 8), em cujos livros provavelmente haveria uma explicação etiológica dos nomes desses meses e, portanto,

um panegírico a Júlio César e a Augusto. Miller (2002, p. 167), por sua vez, considera que Ovídio, ao afirmar ter escrito doze livros dos *Fastos*, estaria superestimando seus feitos com um propósito apologético. Como não há traços da existência dos seis últimos livros, e a parte da obra que possuímos constitui um todo integrado, o estudioso defende que a afirmação ovidiana consiste em uma amplificação de sua real empresa.

A essa hipótese vincula-se também a ideia de que os *Fastos* seriam “intencionalmente” um fragmento ou obra incompleta. Newlands (2006, p. 214-215) insinua que o estado “fragmentário” do poema faria parte de um desígnio formal ovidiano. A estudiosa fundamenta-se no fato de Érato, uma das musas, ser invocada pelo poeta exatamente na metade da obra (*Fastos* 4.195). Ora, essa musa de conotações eróticas ocupa a mesma posição central, como uma espécie de divisora das obras, nas *Argonáuticas*, de Apolônio (3.2), e na *Eneida*, de Virgílio (7.37), o que parece sugerir uma estrutura possivelmente deliberada para os *Fastos*. Para Newlands (2006, p. 215), essa incompletude “proposital” seria uma forma de resistência do poeta à teleologia nacionalista e à dominação exercida pelas construções que Augusto faz do tempo e da história romanos, uma vez que sua narrativa é interrompida exatamente quando se chega aos meses de julho e agosto. Segundo defende, Ovídio oferece nos *Fastos* sua própria versão da identidade romana, uma versão alternativa à ideologia imperial, pois baseada no pluralismo cultural e no debate aberto.

Posicionamento similar é sustentado por Holzberg (2002, p. 174), que considera o poema uma composição completa em termos estruturais, embora não abranja o ano inteiro.¹⁶ Para ele, Ovídio pode ter encerrado os *Fastos* deliberadamente no dia 30 de junho, a fim de, numa espécie de oposição ao regime imperial, não ter que comentar sobre os dois meses seguintes, consagrados, respectivamente, a Júlio César e a Augusto. Assim, por não pretender compor a segunda metade do poema, Ovídio teria arranjado um final prematuro para a obra (HOLZBERG, 2002,

¹⁶ Holzberg (2002, p. 153) assinala a estrutura em tríptico da obra, segundo a qual os pares de livros sucessivos (1 e 2; 3 e 4; 5 e 6) revelam diversas relações entre suas introduções. Ele ainda destaca vários paralelos entre os livros 1 e 6 dos *Fastos*, que constituiriam uma espécie de moldura para o poema (HOLZBERG, 2002, p. 172).

p. 168). Isso ainda é reforçado pela antecipação, conforme destaca Miller (2002, p. 167), nos seis primeiros livros dos *Fastos*, de eventos e ritos que ocorrem na segunda metade do ano, como as festas Larentálias, de dezembro (*Fastos* 3.57-58); o festival do deus Conso, também em dezembro (*Fastos* 3.199-200); as celebrações em honra de Augusto, em agosto (*Fastos* 5.147-148). Ao antecipá-los, Ovídio, por um lado, incorpora à primeira metade do poema assuntos de meses posteriores, de modo a tentar abranger, nos seis primeiros livros, a totalidade do ano, o que poderia “substituir” a escrita da segunda parte da obra. Por outro lado, a menção antecipada das festividades poderia funcionar simplesmente como um anúncio daquilo que ainda seria abordado pelo poeta, como um modo de despertar a curiosidade sobre a segunda metade da obra.

Ingleheart (2010, p. 391-392) assinala a ambiguidade da questão ao destacar, na parte final da obra, sugestões de sua continuidade em um dos dísticos: “Amanhã é o tempo natal das calendas de julho:/ Piérides, acrescentai o ápice à minha empresa” – *Tempus Iuleis cras est natale Kalendis:/ Pierides, coeptis addite summa meis* (*Fastos* 6.797-798, tradução nossa). Pode-se compreender essa afirmação como um procedimento de ficcionalização da escrita da segunda metade dos *Fastos*, visando a atribuir verossimilhança ao projeto que representa Ovídio como tendo escrito os doze livros da obra. Com isso, gera-se um efeito de continuidade do poema, muito embora ele esteja interrompido.

É curioso o fato de haver diversas semelhanças formais e temáticas de partes dos *Fastos* com a poesia de exílio ovidiana. Isso motivou os estudiosos a acreditar que, mesmo com a interrupção da obra após a condenação do poeta, ele ainda teria realizado revisões dos *Fastos* em Tomos.¹⁷ Miller (2002, p. 168) faz uma sùmula de trechos que foram considerados como emendas ou revisão posterior, atribuídas à época do exílio.¹⁸

¹⁷ Otis (1966, p. 22); Miller (2002, p. 168); Ingleheart (2010, p. 391).

¹⁸ Exemplos disso seriam os episódios da origem dos sacrifícios de animais (*Fastos* 1.335-456); a seção sobre os Fábios; o proêmio do livro 5, que explora elementos da época de Tibério; a história de Evandro e Carmenta nos livros 1 e 6 (MILLER, 2002, p. 168).

Diante de toda a discussão suscitada pelos versos dos *Tristia*, parece-nos mais interessante do que imaginar uma revisão posterior da obra a possibilidade de Ovídio ter empregado nos *Fastos* um procedimento que lhe era muito caro e que explorara nas elegias amorosas, a técnica da “prefiguração irônica”.¹⁹ Nesse sentido, considerando-se a completude das produções ovidianas, os *Fastos*, de certa forma, antecipariam e sugeririam a ocorrência da relegação do poeta.

Essa perspectiva se sustenta pela existência de um projeto literário amplo e autoconsciente por parte de Ovídio, fundamentado na constituição da “vida” de uma personagem-poeta. A incompletude dos *Fastos* insere-se nesse projeto, como uma forma de corroborá-lo. Ou seja, independentemente do fato de a segunda metade do poema ter sido escrita (e não divulgada) ou não ter sido minimamente escrita, a narrativa construída pelo poeta acerca de sua obra é a de incompletude em razão do exílio. Assim, na elegia dos *Tristia* escrita posteriormente, Nasão efetua uma intervenção que irá orientar a recepção de seu poema anterior (os *Fastos*) e interferir na interpretação de seus aspectos materiais, já que ele será considerado incompleto. Isso evidencia como as intervenções ovidianas em seus versos podem contribuir para a construção de uma história acerca da transmissão de suas obras.

3 A *Medeia* perdida

Ao lado do exílio ovidiano e suas possíveis causas, talvez a tragédia *Medeia*, supostamente escrita pelo poeta e hoje perdida, seja uma das questões mais controversas e um dos grandes mistérios envolvendo Ovídio. Embora não se possa saber ao certo como o mito foi abordado, a perda da peça é lamentável sobretudo enquanto testemunho do tipo de produção teatral existente no início do período imperial, como registro

¹⁹ Casali (2009, p. 346) propõe a adoção desse procedimento por Ovídio nas *Heroides*. Ele se fundamenta na antecipação intertextual: as personagens, sem o saber, antecipam fatos futuros ao empregar palavras ou termos presentes na sequência de sua história, conforme descrita em versões anteriores do mito. Todavia, o procedimento não se restringe às epístolas das heroínas, e pode ser observado em várias outras obras ovidianas.

da transição das tragédias da época republicana (que nos chegaram fragmentárias) e as tragédias posteriormente compostas por Sêneca. É bastante curioso o fato de essa tragédia ovidiana ter-se perdido, em contraste com as boas condições de preservação do restante da obra do poeta, e isso foi motivo para alguns críticos colocarem em questão sua real existência ou considerarem-na inautêntica.²⁰

Uma das referências à composição de uma tragédia é feita na mesma passagem dos *Tristia* em que Nasão mencionara a escrita dos *Fastos*, a qual constitui um catálogo das obras mais “elevadas” do poeta:

*Et dedimus tragicis scriptum regale coturnis,
quaeque grauis debet uerba cothurnus habet.*

(Ovídio, *Tristia* 2.553-554)

Dei versos sobre reis aos trágicos coturnos,
o coturno sério tem as palavras que reclama.

(Tradução nossa).

No trecho, Nasão apenas informa tratar-se de uma tragédia, conforme se observa pelo emprego de diversos termos relacionados com o gênero trágico: o assunto nobre, com personagens régias (*scriptum regale*); os coturnos, calçado usado nas representações trágicas (*tragicis cothurnis*), em oposição ao soco, usado nas comédias; o tom sério (*grauis*), referido por meio de um termo programaticamente utilizado para fazer referência aos gêneros épico e trágico. Apesar de não ser explicitado o título nem o assunto da obra, a crítica a associa à *Medeia*, pois é dela o único registro que se possui acerca da escrita de uma tragédia por Ovídio. Com efeito, diferentemente da segunda metade dos *Fastos* e da primeira edição dos *Amores*, a tragédia *Medeia* é mencionada também em fontes externas à poesia ovidiana, tendo-nos chegado, inclusive, por meio de outros autores, dois de seus versos.²¹ Um deles é citado por Sêneca, o Velho, retor que viveu no século I a.C. e que teria sido professor

²⁰ Holzberg (2002, p. 34-36), por exemplo, considera a peça não autêntica. Retomaremos suas colocações mais à frente.

²¹ Gatti (2014) afirma ter identificado, em 2011, um novo fragmento da *Medeia* ovidiana, registrado no fragmento 18 do *De orthographia*, de L. Caecilius Minutianus.

de Ovídio. Discutindo sobre as questões da *imitatio* e da *aemulatio* na composição poética, Sêneca comenta sobre a apropriação que Ovídio fez, em sua tragédia *Medeia*, de um verso de Virgílio:²²

Hoc autem dicebat Gallio Nasoni suo ualde placuisse; itaque fecisse illum suum, quod in multis aliis uersibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci. Esse autem in tragoedia eius: “feror huc illuc, uae, plena deo.” (SÊNECA, O VELHO, Suasoriae 3.7).

Galião, porém, dizia que o verso muito agradara a seu amigo Nasão; assim, que este fizera aquilo que já havia feito com muitos outros versos de Virgílio, não surrupiando, mas tomando de empréstimo abertamente, com a intenção de que fosse reconhecido. Está, por sua vez, na tragédia dele: “sou arrastada aqui e ali, ah, tomada pelo deus”. (Tradução nossa).

O outro verso remanescente é citado por Quintiliano (I d.C.), quando discute sobre a definição de sentenças gnômicas e apresenta alguns exemplos. Entre eles, está uma fala de *Medeia*:

Nam, cum sit rectum, “Nocere facile est, prodesse difficile”, uehementius apud Ouidium Medea dicit: “Seruare potui: perdere an possim rogas”? (QUINTILIANO, *Institutio oratoria* 8.5.6).

De fato, embora o correto seja “É fácil ser nocivo, difícil é ser útil”, em Ovídio, *Medeia* fala de modo mais intenso: “Pude salvar: acaso perguntas se posso arruinar?” (Tradução nossa).

Além disso, há registros também da simples menção do título da peça, acompanhado do nome Ovídio, sem citação de fragmentos

²² Segundo Nikolaidis (1985, p. 383), a expressão *plena deo* proviria de um verso virgiliano perdido.

supérstites. Nas duas ocorrências, a *Medeia*, de Ovídio, é evocada juntamente com o *Tiestes*, de Vário. Quintiliano a menciona no catálogo de poetas a serem conhecidos pelo orador:

Iam Vari Thyestes cuilibet Graecarum comparari potest. Ouidi Medea uidetur mihi ostendere quantum ille uir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset. (QUINTILIANO, *Institutio oratoria* 10.1.98).

O *Thiestes* de Vário pode-se comparar a qualquer que seja das tragédias gregas. A *Medeia* de Ovídio parece-me mostrar o quanto aquele homem teria podido ser superior, se tivesse preferido ser imperador do próprio talento, ao invés de tratá-lo com indulgência. (Tradução de A. Martinez, 2010, p. 215).

Tácito (séc. I-II d.C.), igualmente, em fala da personagem Materno, orador que abandonara essa atividade para dedicar-se à poesia (especialmente à escrita de tragédias), cita a *Medeia* ovidiana ao lado do *Tiestes*, de Vário:

Pluris hodie reperies, qui Ciceronis gloriam quam qui Virgilii detrectent: nec ullus Asinii aut Messallae liber tam inlustris est quam Medea Ouidii aut Varii Thyestes. (TÁCITO, *De oratoribus* 12.6).

Encontrarás hoje aqueles que depreciam a glória de Cícero em número maior do que os que desprezam a de Virgílio; e nenhum livro de Asínio ou de Messala é tão famoso quanto a *Medeia* de Ovídio ou o *Tiestes* de Vário. (Tradução de A. Martinez e J. Avellar, 2014, p. 47).

Todavia, esses vários registros acerca da existência da *Medeia* aparentemente entram em contradição com uma afirmação de Nasão nos *Tristia*, sobre não ter composto nada para teatro:

*Carmina quod pleno saltari nostra theatro
uersibus et plaudi scribis, amice, meis:
nil equidem feci – tu scis hoc ipse – theatris,
Musa nec in plausus ambitiosa mea est.*

(OVÍDIO, *Tristia* 5.7.25-28. Grifos nossos)

Escreves que, em teatro cheio, **se dançam** meus poemas
e que aplaudem, ó amigo, meus versos:
de fato – tu próprio o sabes – **nada compus para teatro**,
nem minha Musa ambiciona aplausos.

(Tradução nossa).

Esse trecho é um dos argumentos de Holzberg (2002, p. 34-36) para não acreditar na autenticidade da *Medeia*. Para justificar as menções de outros autores antigos à obra, ele propõe a hipótese de que algum escritor anônimo teria composto uma tragédia *Medeia* sob o nome de Ovídio, a qual, então, foi erroneamente atribuída ao poeta. Ele ainda destaca a incongruência da inserção de uma obra mais “elevada”, trágica, em meio à produção elegíaca ovidiana. Entretanto, em *Tristia* 5.7, ao afirmar “nada compus para teatro”, Nasão não se refere propriamente à questão de ter ou não composto uma tragédia, mas ao fato de seus poemas amorosos que estão sendo dançados em teatros não terem sido compostos para tal.²³ Isso é corroborado por outra passagem dos *Tristia*, em que Nasão, após ter discutido sobre as representações de mimo em Roma, que ocorriam em palco (*scaena*, *Tristia* 2.518), revela que também os seus versos foram dançados: “Também meus poemas amiúde foram dançados pelo povo” – *Et mea sunt populo saltata poemata saepe* (OVÍDIO, *Tristia* 2.519, tradução e grifos nossos).

O verbo *saltare*, o mesmo da outra passagem citada, serve para designar a dança. Ingleheart (2010, p. 376) esclarece que ele sugere uma

²³ Os dois dísticos, inclusive, revelam um paralelismo semântico. No primeiro hexâmetro, o amigo de Nasão informa que os versos do poeta são dançados no teatro; no hexâmetro seguinte, Nasão nega essa finalidade de seus escritos. Igualmente, no primeiro pentâmetro, o amigo afirma que as obras de Nasão são aplaudidas; no segundo, Nasão afirma jamais ter ambicionado aplausos. Com isso, percebe-se que o segundo dístico consiste em uma negação do primeiro.

representação de pantomima, gênero que, juntamente com o mimo, era bastante popular na Roma augustana. Caracterizada pela dança de temas ou papéis mitológicos com acompanhamento musical, a pantomima incorporou também cenas de poemas originalmente não compostos para performance, como a *Eneida* e as *Bucólicas* de Virgílio (INGLEHEART, 2010, p. 376-377).²⁴ Nesse sentido, a estudiosa defende que a passagem se refere não a uma possível tragédia, mas a trechos de poemas ovidianos que foram incorporados à pantomima. Igualmente, Cunningham (1949, p. 101) destaca a inadequação desse verbo para fazer referência à tragédia,²⁵ defendendo que os *saltata poemata* seriam possivelmente trechos das *Heroides*, e Boyle (2011, p. xli, *apud* LOHNER, 2011, p. 92) menciona a prática de incorporação de trechos de poemas às representações pantomímicas.²⁶

Diante disso, o trecho de *Tristia* 5.7, em que Nasão nega ter composto para teatro, não contradiz o dístico primeiramente citado, em que afirma ter feito versos para os “trágicos coturnos” (*Tristia* 2.553-554). A contradição, apenas aparente, não serve para embasar o argumento negando a composição ovidiana de uma tragédia. Ademais, já nos *Amores*, podem-se identificar prefigurações da escrita de uma tragédia. Na primeira elegia do livro 3, Tragédia e Elegia são personificadas como mulheres e disputam pelo poeta, tentando convencê-lo a se dedicar a seu gênero poético. Ele, indeciso e constrangido a se manifestar, opta temporariamente pela Elegia, mas promete voltar-se para a Tragédia em breve:

²⁴ Como evidências desse tipo de incorporação, Ingleheart (2010, p. 377) cita os seguintes testemunhos: “Suet. Nero 54 [sc. *Neronem*] *proditurum se...histrionem saltaturumque Vergili Turnum; Vit. Verg. 26 Bucolica eo successu edidit, ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur*; Macrob. Sat. 5.17.15 [The story of Dido and Aeneas] *nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur*”.

²⁵ “I think we may disregard the possibility that Ovid refers to his *Medea*, since *saltari* is not the proper word for the production of a tragedy in the traditional form”.

²⁶ “Extracts of tragedies could also had served as *libretti* for *tragoediae cantatae* or (like Virgil’s *Aeneid* and Ovid’s *poemata*) for the sung accompaniments to *tragoediae saltatae*, the pantomimic dance”.

*'Exiguum uati concede, Tragoedia, tempus:
tu labor aeternus; quod petit illa, breue est.'
Mota dedit ueniam. Teneri properentur Amores,
dum uacat, a tergo grandius urguet opus!*

(Ovídio, *Amores* 3.1.67-70)

“Concede ao vate, Tragédia, um pouco de tempo:
tu exiges infindo esforço; o que ela exige é rápido.”
Comovida, deu permissão. Apressem-se os brandos *Amores*
enquanto é tempo; às costas, persegue-me obra mais elevada!
(Tradução nossa).

Ora, concedido um pouco mais de tempo ao poeta, ele compõe todo o livro terceiro dos *Amores* e, na elegia final, anuncia o abandono da poesia amorosa, identificada com Vênus e Cupido, para dedicar-se a uma obra maior, trágica, a ser exortada por Baco:

*Culte puer puerique parens Amathusia culti,
aurea de campo uellite signa meo.
Corniger increpuit thyrso grauiore Lyaeus:
pulsanda est magnis area maior equis.
Inbelles elegi, genialis Musa, ualete,
post mea mansurum fata superstes opus.*

(Ovídio, *Amores* 3.15.16-20)

Menino elegante e mãe amatúsia do menino elegante,
retirai de meu campo as áureas insígnias.
Lieu de chifres exortou com tirso mais pesado:
área maior hão de pisar grandes cavalos.
Adeus, elegias não belicosas, Musa alegre,
obra supérstite que há de permanecer após meus fados.
(Tradução nossa).

Holzberg (2002, p. 34) considera essas ocorrências apenas uma variação do motivo da *recusatio*, não podendo ser tomadas como evidência para a escrita da *Medeia*. Acrescenta ainda que Ovídio, como *poeta doctus*, organizou deliberadamente suas produções em torno do sistema elegíaco, de modo que não lhe caberia a composição de uma tragédia (2002, p. 36). Certamente, as passagens dos *Amores* são nítidos exemplos

de *recusatio*, mas isso não elimina a possibilidade de Ovídio anunciar uma futura tragédia. O jogo com os limites dos gêneros, frequentemente ultrapassados pelo poeta, é traço marcante de suas produções, e não seria incongruente pensar que se aventurara também pelo gênero trágico.

Na verdade, a presença de uma obra voltada para Medeia parece estar plenamente de acordo com o fato, destacado por Holzberg, de Ovídio ter organizado suas produções deliberadamente em torno do sistema elegíaco. Pensando-se em um projeto literário ovidiano amplo e autoconsciente, observa-se que, ao longo das obras, Nasão constrói para si uma autobiografia e carreira poéticas, a partir da menção de seus escritos e de sua trajetória como poeta elegíaco. Nesse contexto, a figura de Medeia ganha destaque: ela é uma das heroínas que escrevem cartas a seus amados, em *Heroides* 12; sua história é narrada nas *Metamorfoses* 7.1-403; a elegia 3.9 dos *Tristia*, de caráter etiológico, explica que o nome de Tomos, local do exílio ovidiano, provém do fato de Medeia ter dilacerado seu irmão Absirto lá.

Com efeito, questão do exílio constitui um elemento de aproximação entre Medeia e Nasão. Nas *Heroides*, Medeia considera-se uma exilada, pois abandonou a pátria e cometeu crimes contra seus familiares: “Meu pai foi traído; deixei o reino e a pátria;/ tolerei que qualquer **exílio** fosse um favor” – *Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui;/ munus in exilio quolibet esse tuli* (OVÍDIO, *Heroides* 12.109-110, tradução e grifos nossos). Ademais, um dos traços tradicionais da heroína é sua caracterização como bárbara. Ora, nas elegias de exílio, Nasão afirma sofrer um processo de “barbarização” e representa-se como bárbaro: “Bárbaro aqui sou eu, que ninguém entende,/ e os getas estúpidos riem das palavras latinas” – *Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli,/ et rident stolidi uerba Latina Getae* (OVÍDIO, *Tristia* 5.10.37-38, tradução nossa).²⁷ Também não parece insignificante o fato de ele ter sido relegado exatamente aos domínios correspondentes à pátria de Medeia.

Assim, diante da totalidade da obra ovidiana, é possível reinterpretá-la retrospectivamente, tendo como parâmetro o exílio. Nesse

²⁷ Sobre a máscara de “bárbaro” assumida por Nasão nos *Tristia*, veja-se Avellar (2015, p. 59-73).

sentido, Tarrant (2006, p. 29) afirma que o exílio ativa um processo de autorrevisão, já que Ovídio remodela toda sua carreira anterior a partir dessa perspectiva. Ele propõe nas elegias dos *Tristia*, como vimos, correções e acréscimos às obras anteriores. Além das mudanças textuais, Nasão sugere também uma nova compreensão da narrativa de sua “vida”. Nessa perspectiva, a escrita de uma tragédia precisamente sobre Medeia poderia ser compreendida como uma prefiguração irônica da “tragédia” que recairia sobre a personagem-poeta com a condenação ao exílio. Sob esse aspecto, a *Medeia* estaria plenamente integrada ao projeto ovidiano, e a obra do poeta constitui um todo completo, uma “vida” poética cujas partes estão em mútua relação.

Referências

- AVELLAR, J. B. C. *As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos Tristia de Ovídio*. 2015. 320 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- BEM, L. A. *Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio*. 2011. 391 f. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL, Unicamp, Campinas, 2011.
- BONVICINI, M. Note e commenti ai *Tristia*. In: OVIDIO. *Tristia*. Traduzione di R. Mazzanti. Milano: Garzanti, 1999. p. 211-457.
- BOYD, B. W. The *Amores*: the Invention of Ovid. In: BOYD, B. W. (Ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002. p. 91-116.
- CASALI, S. Ovidian Intertextuality. In: KNOX, P. (Ed.). *A Companion to Ovid*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. p. 341-354.
- CAVALLO, G. Entre *volumen* e *codex*: a leitura no mundo romano. In: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (Org.). *História da leitura no mundo ocidental 1*. Tradução de F. M. L. Moretto; G. M. Machado; J. A. M. Soares. São Paulo: Ática, 1998. p. 71-102.
- CITRONI, M. *et al. Literatura de Roma Antiga*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2006.
- CUNNINGHAM, M. P. The Novelty of Ovid's *Heroides*. *Classical Philology*, Chicago, v. 44, n. 2, p. 100-106, 1949.

DEGRASSI, A. *Inscriptiones Italiae 13.2: Fasti anni numani et iuliani*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1963.

DORANDI, T. *Le stylet et la tablette: dans le secret des auteurs antiques*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.

GATTI, P. L. A New Fragment of Ovid's *Medea*. In: ANNUAL MEETING, 145., 2014, Chicago, 2014, Society for Classical Studies. *Abstracts*. Disponível em: <<https://classicalstudies.org/annual-meeting/145/abstract/new-fragment-ovid%E2%80%99s-medea>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

GOUVÊA JR., M. M. *Fastos de Ovídio: uma introdução*. In: OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de M. M. Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 11-29.

HERBERT-BROWN, G. *Fasti: the Poet, the Prince and the Plebs*. In: KNOX, P. (Ed.). *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009. p. 120-138.

HOLZBERG, N. *Ovid: The Poet and His Work*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2002.

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

KENNEY, E. J. Books and Readers in the Roman World. In: KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. (Ed.). *The Cambridge History of Classical Literature*. v. 2: Latin literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 3-32.

LOHNER, J. E. S. Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, São Paulo, v. 24, n. 1/2, p. 86-102, 2011.

LÓIO, A. M. Ovídio epigramatista: convenções calimaquianas e o *ludus* das edições no epigrama prefacial dos *Amores*. In: PIMENTEL, M. C. S.; RODRIGUES, N. S. (Org.). *Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010. p. 69-80.

MILLER, J. F. The *Fasti*: Style, Structure, and Time. In: BOYD, B. W. (Ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002. p. 167-196.

NEWLANDS, C. *Mandati memores: Political and Poetic Authority in the Fasti*. In: HARDIE, P. (Ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 200-216.

NIKOLAIDIS, A. G. Some Observations on Ovid's Lost *Medea*. *Latomus*, Bruxelles, v. 44, fasc. 2, p. 383-387, 1985.

OLIENSIS, E. The Paratext of *Amores* 1: Gaming the System. In: JANSEN, L. (Ed.). *The Roman Paratext: Frame, Texts, Readers*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 206-223.

OTIS, B. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et traduit par H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVIDIO. *Fastos*. Tradução de M. M. Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

OVIDE. *Les Fastes*. Tome I: Livres I-III. Texte établi, traduit et commenté par R. Schilling. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

OVIDE. *Les Fastes*. Tome II: Livres IV-VI. Texte établi, traduit et commenté par R. Schilling. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi par G. Lafaye. Émendé, présenté et traduit par O. Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

OVIDIO. *Lettere di eroine*. A cura di G. Rosati. Milano: BUR, 2008.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par J. André. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

OVIDIO. *Tristia/Tristes*. Libros I y II. Edición bilingüe latín/español. Introducción, traducción y notas de M. E. Caballero. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2007.

OVID. *Tristia & Ex Ponto*. Translated by A. L. Wheeler. London/Cambridge: Harvard University Press, 1996 (Loeb Classical Library 56).

PASCO-PRANGER, M. *Founding the Year: Ovid's Fasti and the Poetics of the Roman Calendar*. London: Brill, 2006.

QUINTILIAN. *Institutio oratoria*. Translated by H. E. Butler. London: Harvard University Press, 1920. v. II.

QUINTILIAN. *Institutio oratoria*. Translated by H. E. Butler. London: Harvard University Press, 1959. v. III.

QUINTILIANO. Educação Oratória, livro décimo. Tradução de Antônio Martinez de Rezende. In: REZENDE, A. M. de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. p. 161-319.

SALLES, C. *Lire à Rome*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2010.

SÉNÈQUE LE RHÉTEUR. *Controverses et suasoires*. Nouvelle édition revue et corrigée avec introduction et notes par H. Bornecque. Paris: Librairie Garnier Frères, 1932. t. 2.

SHARROCK, A. *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

TÁCITO. *Diálogo dos oradores*. Tradução de Antônio Martinez de Rezende e Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

TARRANT, R. Ovid and Ancient Literary History. In: HARDIE, P. (Ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 13-33.

THORSEN, T. S. *Ovid's Early Poetry: from his single Heroides to his Remedia amoris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

VOLK, K. *The Poetics of Latin Didactic*. Lucretius, Vergil and Manilius. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WHEELER, A. L. Introduction and Notes. In: OVID. *Tristia & Ex Ponto*. Translated by A. L. Wheeler. London/Cambridge: Harvard University Press, 1996 (Loeb Classical Library 56).

WILKINSON, L. P. *Ovid Recalled*. London: Bristol Classical Press, 2005 [1955].

Recebido em: 20 de setembro de 2018.

Aprovado em: 28 de novembro de 2018.



O canto de Orfeu em dísticos elegíacos: lamento e exaltação no prefácio II de *O rapto de Prosérpina*

Orfeu's Song in Elegiac Couplets: Lament and Exaltation in the Preface II of The Abduction of Proserpine

Heloísa Maria Moraes Moreira Penna

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
heloisampenna@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho contém breve estudo sobre o prefácio do livro II de *O rapto de Prosérpina*, do poeta alexandrino Cláudio Claudiano. Busca analisar a presença de Orfeu e seu hino a Hércules, numa narrativa de épica mitológica, cujo tema é o rapto da filha de Ceres por Plutão. A forma do prefácio, em dísticos elegíacos, também é focalizada e se justifica pelo conteúdo desse poema-pretúdio, um verdadeiro hino de triunfo à chegada de Hércules a Trácia e à harmonização da natureza, pelo canto de Orfeu. As potencialidades do metro, em que o solene hexâmetro é seguido pelo enfático pentâmetro, nas penas de um habilidoso escritor, é o que garante o tom de lamento e exaltação que antecipa o sofrimento da raptada e a alegria do raptor.

Palavras-Chave: *O rapto de Prosérpina*; Cláudio Claudiano; prefácio do livro II; Orfeu; Hércules; dístico elegíaco.

Abstract: The present work contains a brief study of the preface to Book II of *The Abduction of Proserpine*, by the Alexandrian poet Claudius Claudianus. It seeks to analyze the presence of Orpheus and his hymn to Hercules through the narrative of a mythological story, whose theme is the abduction of the daughter of Ceres by Pluto. The form of the preface, in elegiac couplets, is focused on and justified by a poem-pretude, a triumphal hymn to the arrival of Hercules to Thrace, and to the harmonization of Nature by the song of Orpheus. In the writing feathers of a skilled writer, it is the potentialities of the rhythm, in which the solemn hexameter is followed by the emphatic pentameter, that guarantees the tone of lament and exaltation that anticipates the suffering of the abducted and the joy of the abductor.

Keywords: *The Abduction of Proserpine*; Claudius Claudianus; Preface of the Book II; Orpheus; Hercules; elegiac couplet.

1 Sobre o poeta e sua obra

Como acontece com muitos escritores da Antiguidade, pouco se sabe da biografia de Claudiano, o que leva os estudiosos a extrair informações da obra do próprio autor. Segundo Cameron (1970, p. 189), Cláudio Claudiano, um intelectual alexandrino, partira do Egito, provavelmente, em 391 d.C., e se instalara na corte de Milão, como protegido do general Estilício. Pelo nível de seus escritos, ele deve ter tido uma boa formação retórica, assegurada provavelmente pelas boas condições financeiras de sua família.¹ Além disso, escreveu em grego, sua língua materna, e em Latim. Na Itália, dedicou-se a escrever panegíricos, poemas políticos e obras de cunho mitológico. Entre elas, a épica em miniatura, *De Raptu Proserpinae*, como a classifica Toohey, (1992, p. 211). O sucesso de suas obras foi tal que uma estátua de bronze, em sua homenagem, foi erigida no Fórum de Trajano, pelo senado romano, cuja inscrição conservada faz-lhe um elogio cheio de superlativos como, *uir clarissimus* (“homem famosíssimo”), *praecloriosissimus poetarum* (“o mais célebre dos poetas”).²

O mito escolhido para a escritura de sua épica mitológica, a história de Ceres e Prosérpina, está longe do ineditismo. Aparece desde cedo na literatura grega (*Hino a Deméter*, de Homero) e segue referenciada nos líricos e tragediógrafos, tendo em Roma presença nos compiladores de manuais mitológicos (HIGINO, CXVI.Proserpina; CXVII.Triptolemus), nos *Fasti* (IV) e *Metamorfoses* (V) de Ovídio. O rapto de Prosérpina/Perséfone, filha de Ceres/Deméter, por Plutão/Hades, mereceu de Claudiano uma extensão considerável (1.108 versos), assim distribuídos: livro I: A ira de Plutão, com 288 versos; o livro II: O rapto de Prosérpina, com 372 versos; e o livro III: A busca de Ceres, com 448 versos.

Os livros I e II vêm introduzidos por prefácios em dístico elegíaco e de natureza metapoética. O do livro I (12 versos) evoca a coragem e a audácia do primeiro navegador (referência a Jasão) que com um navio

¹ Charlet (1991, p. IX).

² Cf. Charlet (1991, p. XIV, nota de rodapé 25).

de sua invenção (*inuenta naue*, v. 1), ainda rude (*rudibus remis*, v. 2), progressivamente se arriscou da navegação de cabotagem até o alto mar, enfrentou as tempestades do Egeu e do mar Jônio (*Aegeas hiemes, Ioniumque*). A leitura em chave alegórica nos leva a relacionar o navio com a obra poética; a navegação com o gênero poético; o piloto com o poeta; a tempestade e a bonança com as variações típicas do discurso épico.

No prefácio do livro II, o poeta apresenta-nos a figura do cantor Orfeu. Num primeiro momento, sua lira está muda e, na ausência de seus acordes, a natureza e as ninfas se ressentem. Após a chegada de Hércules a Trácia, no entanto, Orfeu se anima e canta os trabalhos do herói tirintio. A natureza se põe em festa. Claudiano se compara a Orfeu e canta um outro Hércules, Florentino (prefeito de Roma em 396 d.C. ou um filósofo?), que o inspira.

2 O prefácio do Livro II

O prefácio do livro II contém 52 versos divididos em 26 dísticos elegíacos. Pela identidade sintática, semântica e estilística eles podem ser agrupados em estrofes de quatro versos: 1-8, silêncio de Orfeu e desespero da natureza; 9-16, chegada de Hércules e retomada da lira; 17-28, efeito do canto de Orfeu no reino vegetal e animal; 29-48, celebração dos trabalhos de Hércules; 49-52, dedicatória a Florentino: identificação do amigo com Hércules e do poeta com Orfeu.

2.1 A figura de Orfeu

O poema que introduz o livro II é em dísticos elegíacos, e seu conteúdo, um tanto “deslocado da temática épica”, segundo Hall (1969, p. 94), faz, a meu ver, perfeita conexão com a narrativa que o segue: a consumação do rapto de Prosérpina por Plutão. Orfeu, graças aos acordes mágicos da lira, atravessou os portões de Dite e teve acesso às regiões infernais em busca de Eurídice. Essa experiência lhe credencia, portanto, a ser o inspirador do poeta que ousa, num detalhado relato, descrever o submundo com incomum conhecimento. Além disso, podemos traçar

um paralelo entre a figura do Orfeu, desolado pela falta de Eurídice, com a de Ceres entristecida com a perda de sua filha (fato narrado no livro III). As reações de ambos, do vate e da deusa, são equivalentes: não desistem de seu amor e vão às últimas consequências para recuperá-lo. Eurídice e Prosérpina são, com finalidades diferentes, raptadas por Plutão e, ambas, noivas, têm no casamento uma sentença de morte. E o paralelo entre Orfeu e Ceres, como mostra Claudiano, pode se estender à influência que ambos têm sobre a natureza: enquanto Orfeu estava indiferente, as ninfas choravam (*lugebant Nymphae*, II, 3); os rios se entristeciam (*flumina maesta*, II, 6); a natureza cruel das feras retornava (*saeva feris natura redit*, II, 6); enfim, os duros montes (*duri montes*) e a floresta seguidora da lira (*silva Bistoniam secuta*, II, 8) deploraram seu silêncio (*illius fleuere silentia*, II, 7). No entanto, com a chegada de Hércules a Trácia, Orfeu encontra uma razão para retomar seu ofício, e a natureza se beneficia dessa mudança. Ceres, por sua vez, ao ficar sem sua filha passa de mãe dos mortais (*genetrix mortalibus*, III, 39) a cruel madrasta (*in dirae subito mores transisse nouercae*, III, 40) ao castigar os campos (*campos horrere*, III, 37) e promover a escassez de frutos (*nullis fructibus annum*, III, 38). O retorno de sua felicidade ao saber de sua filha (*natae laetata repertae*, III, 51) trará, como recompensa, a distribuição de espigas, fruto até então desconhecido dos homens (*ignotas populis aristas*, III, 53).

Ambos, Ceres e Orfeu, são figuras ligadas à era de Saturno, à idade de ouro em que o mundo vivia magicamente a fartura espontânea dos campos e rios. A punição de ambos provoca, em última análise, a metamorfose programada do mundo.

2.2 A presença de Hércules

Hércules, personagem de muito prestígio entre os poetas, foi o único ser que reanimou Orfeu, entristecido com a perda de Eurídice. Esse poder do tiríntio advém de sua força moral – seus passos trazem a paz (*paciferus pes*, Prefácio do L. II, v. 10) – e física – pois a tudo submetia com sua mão forte (*forti manu*, Prefácio do L. II, v. 30): assim, completou os dozes trabalhos e livrou o mundo de seres monstruosos. Numa leitura

alegórica dessa presença, a escolha teria sido feita em comparação com as viagens de Florentino pelo mundo romano.³ Marrón (2011, p. 56) analisou o prefácio do II livro e observou a ênfase dada ao episódio da transferência do peso do mundo dos ombros de Atlas para o de Hércules:

Dos dezesseis versos em discurso direto que o canto de Orfeu abarca, os doze primeiros apresentam sumariamente sete dos trabalhos de Hércules e os quatro restantes se expandem na descrição do estupor gerado pela substituição dos ombros de Atlas pelos do herói como novo sustentáculo do mundo.

A escolha de Hércules como o novo sustentáculo do mundo, segundo Marrón, tem a ver com “o destinatário do poema de Claudiano” que, ao ser nomeado “*Tyrinthius alter*, deveria ser ‘outro Hércules’”, ou seja “partícipe de um tipo heroico diferente, próximo ao encarnado por Epicuro no poema de Lucrecio e, portanto, mais estreitamente ligado à figura divinizada do filósofo que à figura do imperador (MARRÓN, 2011, p. 58).

A alusão aos trabalhos de Hércules aparece a partir do verso 33 do prefácio do livro II, em ordem arbitrária e com a ausência de um deles: falta a menção aos estábulos de Augias. De forma sumária, referidos ora em meio verso, ora em um ou dois, os trabalhos iniciam-se pelo touro que “estremece as cidades de Creta com seus mugidos” (... *dictaeas quatiens mugitibus urbes/ taurus*, vv. 33-4); seguem com a “ira do estígio cão que não aterrorizou [Hércules]” (... *nec Stygii terruit ira canis*, v. 34); o leão de Némea, “que retornará aos céus como constelação” (*non leo sidereos caeli rediturus ad axes*, v. 35); o javali, “glória do monte de Erimanto” (*non Erymanthei gloria montis aper*, v. 36); e a conquista do “cinturão amazônico” de Hipólita (*soluis Amazonios cinctus...*, v. 37); depois vêm as aves do lago Estinfalo atingidas “com o arco” (... *Stymphalidas arcu/ appetis*, vv. 37-8); a morte do gigante Gérion e a condução “dos rebanhos do ocidente” (... *occiduo ducis ab orbe greges*, v. 38); seguem ainda com a morte do gigante Anteu e a destruição da hidra de Lerna (... *cadere*

³ Hall (1969, p. 98).

Antaeo, non crescere profuit Hydrae, v. 41); com a corsa de Cerínea que “as patas voadoras não salvaram” (*nec cervam volucres eripuerunt pedes*, v. 42); e por fim, de forma indireta, tem-se a alusão à busca dos pomos de ouro no jardim das Hespérides. Na verdade, o poeta preferiu mencionar, em quatro versos, o episódio de Hércules carregando o mundo, em lugar de Atlas, e o benefício dessa troca, pois “o mundo pendeu mais firme na hercúlea cerviz” (*Firmior Herculea mundus cervice pependit*, v. 47).

2.3 A dedicatória a Florentino

Para a maioria dos estudiosos,⁴ Florentino é um título honorífico dado ao general Estilício, por seus feitos em favor da cidade de Florença. Estilício, de fato, era o protetor de Claudiano e o financiou durante sua estadia na corte de Milão. O poeta dedica-lhe o livro II, com o epíteto de *alter ego* de Hércules (*Tyrinthius alter*), o herói que inspirou Orfeu a voltar ao ofício musical, da mesma forma que Florentino/Estilício o incentivou a continuar o longo poema.

3 Análise métrica do prefácio do livro II: O dístico elegíaco

Lamento e exaltação, substantivos que formam a segunda parte do título deste trabalho, são reações que caracterizam bem a expressividade do dístico elegíaco. Horácio, em sua *Carta aos Pisões* (*Epistula ad Pisones*), não sem razão denominada por Quintiliano de *Ars Poetica*, assim descreve esse esquema métrico, tão popular em Roma:

Em versos desigualmente unidos, primeiro lamentações,
depois também o sentimento votivo foi incluído.
Que autor, todavia, teria criado as curtas elegias,
os gramáticos debatem e até agora a querela está *sub iudice*.
(HORÁCIO, *Epistula ad Pisones*, vv 75-8).⁵

Hinds (1987, p. 110), levando em consideração a formação do dístico, hexâmetro seguido de pentâmetro, assim o qualifica, “[...]”

⁴ Cf. Hall (1969, p. 98).

⁵ *Versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est voti sententia compos / quis tamen exiguos elegos emiserit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.* Tradução de S. Bianchet, J. Avellar, B. Maciel e D. Monteiro.

envolve uma fuga da grandeza épica e a união de um nível mais humilde em uma hierarquia de categorias poéticas”. O poeta Ovídio, no início de seus *Amores*, ao expressar sua *recusatio* da poesia épica, filia o dístico elegíaco como metro adequado ao Cupido:

Armas, em grave ritmo, e violentas guerras preparava-me
para cantar: matéria conveniente ao metro.
Igual era o verso inferior – diz-se que Cupido
teria rido e surrupiado um pé.

(OVÍDIO, *Am.*, vv. 1-4)⁶

E, continuando sua apreciação do metro, em sua medida desigual, expressa o efeito produzido, no poeta, pelo hexâmetro seguido do pentâmetro:

Quando bem se erige, com o verso primeiro, uma nova coluna,
atenua o meu vigor o que vem depois.

(OVÍDIO, *Am.*, vv. 17-9)⁷

E, para finalizar sua *recusatio*, entrega-se ao *ethos* amoroso do elegíaco metro e se despede da épica:

Abraso-me e, no vácuo peito, reina o Amor.
Em seis pés surja o verso, em cinco detenha-se:
fêrreas guerras com vossos metros, adeus!
Sejas coroada, em suas loiras têmporas, com o litorâneo mirto,
oh Musa, por onze pés debes ser modulada!

(OVÍDIO, *Am.*, vv. 26-30)⁸

As palavras poéticas de Ovídio sobre o dístico elegíaco, tomadas com valor metapoético, permitem-nos reflexões que vêm confirmar as

⁶ *Arma gravi numero violentaque bella parabam/ edere, materia conveniente modis/ par erat inferior versus – risisse Cupido/ dicitur atque unum surripuisse pedem.*
Tradução da autora.

⁷ *Cum bene surrexit versu nova pagina primo,/ attenuat nervos proximus ille meos.*
Tradução da autora.

⁸ *Vror, et in vacuo pectore regnat Amor./ Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:/ ferrea cum vestris bella valete modis!/ cingere litorea flaventia tempora myrto,/ Musa, per undenos emodulanda pedes!* Tradução da autora.

potencialidades dessa composição de versos desiguais. Os dois versos são correlacionados de tal forma que, no primeiro (prótase), cria-se um impasse que deve ser resolvido no segundo verso (apódose), menor e com cesura forte medial. Assim, o pentâmetro conduz ao encerramento da expectativa criada pelo hexâmetro, funcionando como prótase:

E, ainda que tenha preterido as délficas artes do deus,
o loureiro vem atraído pelos órficos sons.
(CLAUDIANO, *DRP*, vv. 23-4)⁹

Por ti os líbicos golfos paralisaram, por ti a máxima Tétis
tremeu, quando, a sustentar o polo, foste forçado.
(CLAUDIANO, *DRP*, vv. 45-6)¹⁰

Para realçar essa quebra de expectativa do pentâmetro, um dos recursos poéticos comumente empregados pelos poetas elegíacos é a rima interna ou leonina. Cria-se, no verso, uma espécie de eco, pois o íctus recai exatamente na fronteira da cesura e no final do verso pentâmetro. Cada um dos membros do sintagma nominal intercalado se posiciona nas extremidades dos hemistíquios: *et Diomedeos // gramine pavit equos* (“e de Diomedes, alimentou com grama, os cavalos”, Prefácio, v. 12); *pigrior astrictis // torpuit Hebrus aquis* (“mais lento pelas estagnadas águas, o Hebro entorpeceu-se”, v. 18); *nec cervam volucres // eripueres pedes* (“nem da corsa as voadoras patas salvaram” v. 42); *horruit, imposito // cum premerere polo* (“tremeu, quando fosses premido pelo peso do céu” v. 46); *lustrarunt umeros // Phoebus et astra tuos* (“orbitaram os ombros teus, Febo e os astros” v. 48); *excutis et placidos // ducis in orbe choros* (“despertas e conduzes plácidos, em círculo, os coros” v. 52).

O dístico elegíaco tem interessante plasticidade. Ele pode conter em si uma ideia completa ou estender o raciocínio por mais versos, completando o sentido de um trecho do poema em dois ou quatro versos. Essa possibilidade de completude semântica em um único dístico é

⁹ *Cirrhæasque dei quamvis despexerit artes, / Orpheis laurus vocibus acta venit.*
Tradução da autora.

¹⁰ *Te Libyci stupueres sinus, te maxima Tethys / horruit, imposito cum premerere polo.*
Tradução da autora.

sedutora ao poeta de epigramas, por exemplo, ou ao poeta que pretende segmentar seu texto em porções de sentido com vistas à separação de ideias (enumerações, relações antitéticas, expressões em tópicos). No prefácio de Claudiano, ele explorou o recurso para relacionar os animais em harmonia:

Brandos, os molossos acariciaram a confiante lebre,
e, vizinho ao lobo, a ovelha oferece seu flanco.
Concordes brincam com a malhada tigresa as corças,
e de Massila os cervos não temeram a juba.

(CLAUDIANO, Prefácio do L. II, vv. 25-8)¹¹

No campo do ordenamento das palavras, no pentâmetro, o poeta elegíaco pode brincar com arranjos sintáticos e semânticos que geram variações do tipo: 1) dois adjetivos no primeiro hemistíquio e **verbo** com os respectivos substantivos na ordem de concordância, no segundo ($A^1A^2 V + S^1S^2$) – *Thracia pacifero contigit arua pede* (v. 10); 2) um adjetivo e um substantivo, no primeiro hemistíquio, um substantivo e um adjetivo no segundo, com intercalação cruzada dos sintagmas, numa espécie de quiasmo visual ($A^1S^2 S^1A^2 + V$): *Orpheis laurus vocibus acta venit* (v. 24). Essa ordem, em que se topicalizam certos elementos do verso, longe de arbitrária e decorativa, revela rica significação: no primeiro exemplo, “Trácia” e “pacificador” antecipam informações sobre a chegada de Hércules, local e impacto; no segundo exemplo, “Orfeu” e “loureiro” colocam lado a lado o poeta por excelência e a árvore símbolo de Apolo, o deus da poesia. Ainda no pentâmetro, para realçar a alegria de Orfeu temos, 3) no primeiro hemistíquio, um sintagma completo e, no segundo, um sintagma intercalado por verbo: *pollice festivo // nobile duxit ebur* (“com o polegar festivo tocou a nobre lira”, v. 16, grifos meus); 4) um nome grego de cinco sílabas ocupando o primeiro hemistíquio recebe, nesse local privilegiado, uma visibilidade especial: *non Erymanthei // gloria montis aper* (“não [o intimidou] o javali, glória do monte Erimanto”, v. 36, grifos meus); e 5) encontra-se forma e sentido jogando com as

¹¹ *Securum blandi leporem fouere Molossi/ uicinumque lupo praebuit agna latus;/ concordés uaria ludunt cum tigríde dammae/ Massylam cerui non timuere iubam.*
Tradução minha.

quantidades quando o poeta constrói, no hexâmetro, com sete longas a oração “as corsas brincam unidas”, animais pacíficos e saltitantes, e, com maioria de sílabas breves, o sintagma ablativo “com a malhada tigresa”, animal pesado e feroz: *Cōncōrdēs vāriā lūdūnt cūm tīgrīdē dāmmāe* (v. 27): *Cōncōrdēs Dāmmāe* (cinco longas) *lūdūnt* (duas longas); *vāriā tīgrīdē* (quatro breves, duas longas), sendo que o adjetivo *varia* forma um pé anapesto e o substantivo *tigride*, um dátilo, medidas antagônicas na sequência das quantidades vocálicas e no *ethos*. O anapesto confere à palavra um ritmo ascendente, de natureza dúbia e ofensiva (o adjetivo *varia* tem duplo sentido de variegado nas cores e dúbio no caráter); o dátilo, por sua vez, assegura a respeitabilidade do objeto retratado, no caso do temível animal. Verificamos outro exemplo do uso da sequência quantitativa para impactar o sentido quando o poeta concentra, no primeiro hemistíquio do pentâmetro, só palavras de sílabas longas, deixando as breves intercaladas às longas para o segundo. No caso em questão há o pareamento de *Massylam* (referência ao leão africano) com *cervi*. Evidentemente trata-se de uma aproximação insólita, exatamente a retratada no contexto pela magia dos acordes da lira de Orfeu. São cinco sílabas longas em sequência criando uma imagem acústica da gravidade do momento – leão e cervos no mesmo espaço: *Māssylām cērvī nōn tīmūērē iūbām* (“de Massila os cervos não temeram a juba”, v. 28).

4 Considerações finais

A escolha de Orfeu e Hércules para ilustrar o prefácio do livro II do *De Raptu Proserpinae*, em que o tema da harmonia do mundo é fundamental, revela a intenção do poeta de selecionar heróis humanistas e pacificadores.

Orfeu já descera ao mundo dos mortos para resgatar Eurídice; por amor venceu as trevas e com a magia da música convenceu os tiranos do Inferno. Hércules, por sua vez, desafiara o guardião do Orco, Cérbero, indo e voltando do reino dos mortos, após capturá-lo e devolvê-lo.

O metro escolhido para o prefácio, o dístico elegíaco, também se mostra adequado, uma vez que, em forma de hino, o canto de Orfeu serve de prelúdio para a narrativa épica. Além disso, a chegada de Hércules à

Trácia, cantada pelo vate, é um verdadeiro *carmen triumphale* (“poema de triunfo”). Os recursos poéticos que a combinação do hexâmetro com o pentâmetro oferece ao poeta elegíaco dão ao poema a capacidade de expressão do lamento e da exaltação. As rimas internas com seus ecos enfáticos, as aproximações insólitas dos vocábulos de sentidos antitéticos nos hemistíquios dos pentâmetros, os jogos das quantidades, antepondo sequência de longas e breves, ritmos solenes e pueris, dentre outras possibilidades, revelam como a elaboração do dístico ganha em engenhosidade.

Referências

CAMERON, A. *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*. Oxford: Clarendon Press, 1970.

CLAUDIAN. *De Raptu Proserpinae*. Edited with an introduction and commentary by J. B. Hall. New York: Cambridge, 1969.

CLAUDIEN. *Oeuvres: Tome I – Le Rapt de Proserpine*. Texte établi et traduit par Jean Louis Charlet. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

HYGIN. *Fables*. Texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

HINDS, S. *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. Tradução de S. Bianchet; J. Avellar, B. Maciel e D. Monteiro. Edição bilíngue. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013. (Livros Viva Voz).

MARRÓN, G. *El rapto de Prosérpina: un nuevo contexto para la trama épica*. Buenos Aires: Ediuns, 2011.

TOOHEY, P. *Reading Epic: An Introduction to the Ancien Narratives*. London/NewYork: Routledge, 1992.

Recebido em: 20 de setembro de 2018.

Aprovado em: 28 de novembro de 2018.

VARIA



A imitação de Ovídio e as estratégias de Marcial

The Imitation of Ovid and Martial's Strategies

Fábio Paifer Cairolli

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

cairolli@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo analisa um conjunto de passagens de Marcial em que este autor emula a poesia de Ovídio, e tem o objetivo de compreender as estratégias que Marcial emprega na apropriação de material da obra de Ovídio. Partindo da classificação de Cenni (2009), que divide as passagens de seu *corpus* em citações (*citazioni*) e ecos (*riecchegiamenti*), conclui-se que os procedimentos de Marcial são mais complexos do que a dicotomia proposta pela pesquisadora italiana e propõe-se uma tipologia que classifica a atividade de emulação de Ovídio por Marcial em reminiscência, justaposição, apropriação de matéria e subversão.

Palavras-chave: Marcial; Ovídio; poética clássica; emulação; intertextualidade.

Abstract: This article analyzes a set of Martial's passages in which this author emulates the poetry of Ovid, with the purpose of understanding the strategies in the appropriation of material from his works. Starting from the classification of Cenni (2009), which divides the passages of Martial's *corpus* into citations (*citazioni*) and echoes (*riecchegiamenti*), we can conclude that Martial's procedures are more complex than the dichotomy proposed by the Italian researcher, and we propose a typology that classifies the activity of emulation of Ovid by Martial in reminiscence, juxtaposition, appropriation of subject, and subversion.

Keywords: Martial; Ovid; classical poetics; emulation; intertextuality.

O artigo que se segue pretende participar da comemoração do bimilenário ovidiano, homenageando um poeta tão importante na formação das letras tanto clássicas quanto vernáculas, cuja morte se deu em algum ponto do biênio 17-18 d.C.

A emulação, da forma como é conhecida e discutida no contexto das letras gregas e romanas, pressupõe um esforço ativo e consciente – uma atitude –, por parte do poeta que se propõe a compor, de reconhecer que há algo no repertório anterior que deve ser tido como modelar e levado em consideração na formação do novo texto. Como bem aponta Hinds (1998, p. xi) “the words which we use have always been used before; we never have a monopoly on their contexts and connotations”,¹ de modo que qualquer texto lido é suscetível de comparecer, mesmo que de forma impensada, em um texto posterior. Além disso, contudo, a emulação é programática para os autores da Antiguidade clássica. Essa afirmação é particularmente verdadeira no caso dos dois poetas que este artigo discute, Ovídio e Marcial.

Ovídio, cuja obra expande todos os limites do gênero elegíaco, e além disso excele em perfeição épica nas *Metamorfoses*, é leitor ávido de poesia e se apropria de material de muitos autores, tanto os mais afastados, como Hesíodo, quanto aqueles cronologicamente muito próximos dele, tais como Catulo, chegando até aos seus contemporâneos, a cuja *performance* provavelmente teve acesso, como Propércio e Virgílio. Não bastasse essa abundância, que o leitor apto de seu período estava em condições de perceber, o poeta não se exime de discutir poesia: o Livro II das *Tristes*, por exemplo, comenta a matéria erótica de muitos autores gregos e latinos, e não teme coroar sua lista com a frase: “a estes eu segui” (*Tr.*, II, 467: *his ego successi*), que pode se referir aos dois autores comentados mais imediatamente (Propércio e Tibulo), ou à lista mais extensa que vinha compondo.

Marcial, da mesma forma, incorpora uma ampla variedade de repertório dos seus antecedentes, entre os quais Ovídio é um dos mais destacados, e, tanto quanto ele, destaca-se por produzir reflexão crítica sobre poesia com alguma frequência. Nos epigramas metalinguísticos de Marcial, Ovídio é apontado algumas vezes como modelo, principalmente (mas não exclusivamente) de matéria erótica.

¹ “As palavras que usamos sempre passaram por uso anterior; nunca temos monopólio sobre seus contextos e conotações”. Tradução minha.

A discussão teórica sobre a forma como Marcial lê e se apropria da obra de Ovídio não é nova: já em 1877, Zingerle publica um estudo exaustivo intitulado *Martial's Ovid-Studien*, que cataloga 160 passagens do bilbilitano que se relacionam à obra do peligno. Desde então, diversos pesquisadores têm acrescentado novos trechos à lista (um recenseamento mais detalhado pode ser encontrado em Cenni, 2009). São dignos de menção, pela relevância da observação crítica e pelo aporte metodológico, o comentário de Mario Citroni (1975) ao *Livro I* de Marcial, em que essa observação está relacionada a uma observação integral do primeiro *Epigrammaton Liber*, o livro de Fitzgerald (2007), *Martial and the World of Epigram*, que dedica um capítulo inteiro à relação de Marcial com Catulo e Ovídio, e o artigo de Stephen Hinds (2007), “Martial’s Ovid / Ovid’s Martial”, cuja interpretação por si só é inovadora e se enriquece quando confrontada com o livro do mesmo autor sobre alusão e intertexto (HINDS, 1998), o qual, vinte anos após a sua primeira publicação, segue contendo algumas das reflexões mais instigantes sobre o tema.

O objetivo deste artigo é observar, dentro do vasto repertório que, na obra de Marcial, foi relacionado ao influxo ovidiano, algumas passagens que ajudem a identificar os processos compositivos através dos quais o epigramatista incorpora o texto de Ovídio ao seu.

Dois preocupações centrais devem ser apontadas antes de chegarmos aos textos. Primeiramente, este artigo não tem pretensão nenhuma de se apresentar como catálogo nem de se filiar ao estudo das fontes com os quais se produziram muitos equívocos metodológicos no século XIX: ainda que se ignorasse a limitação teórica destes estudos, para essa recusa basta apontar que o catálogo de fontes, neste caso, já existe, conforme mencionamos acima, e é compulsável nas principais bibliotecas eletrônicas. Em seguida, e neste caso trata-se de um problema mais complexo, não se pretende fazer uma leitura das passagens como declaração de intenções. Pretende-se, com isso, não negar a existência do autor, mas sim fugir da pretensão biografista de que se conheça a finalidade do texto na concepção do autor, procurando antes o *resultado* de leitura na produção dos epigramas, isto é, como Marcial coloca Ovídio entre sua *inuentio* e si mesmo.

Nossa interpretação das passagens parte das categorias propostas por Cenni (2009), que divide as passagens analisadas em citações (*citazioni*) e ecos (*riecchegiami*).

1 Entre as palavras e a matéria

No poema de abertura do primeiro livro de epigramas de Marcial, encontra-se uma das expressões mais famosas do poeta: *toto notus in orbe*. Vejamos o poema na íntegra:

*Hic est quem legis ille, quem requiris,
Toto notus in orbe Martialis
Argutis epigrammaton libellis:
Cui, lector studiose, quod dedisti
Viventi decus atque sentienti,
Rari post cineres habent poetae.*

Sou aquele que lê e que reclamas,
Marcial, conhecido em todo o mundo
por livrinhos argutos de epigramas,
a quem, leitor atento, concedeste
ainda com juízo e vivo a glória
que tem raro poeta após as cinzas.²

A hipérbole contida no segundo verso não escapa à atenção dos investigadores, os quais, em pelo menos duas circunstâncias, chegam ao ponto de elegê-la para nomear estudos sobre o autor,³ uma vez que caracteriza um discurso recorrente na poética de Marcial. O que, contudo, não parece ter sido abordado por outros pesquisadores é que este verso ecoa uma passagem das *Metamorfoses* de Ovídio (I, 6): *unus erat toto naturae vultus in orbe* (“a natureza tinha, em todo o orbe, um

² As traduções aqui apresentadas, salvo indicação expressa, são de minha autoria. As traduções dos epigramas de Marcial são aqui citadas a partir de Cairolli (2014).

³ Referimo-nos aqui à publicação alemã vinda à luz em 1998, *Toto notus in orbe: Perspektiven der Martial-Interpretation*, organizada por Grewing, e a portuguesa de 2004 *Toto notus in orbe Martialis: celebração de Marcial 1900 anos após a sua morte*, organizada por Brandão, Pimentel e Leão.

só rosto”, na tradução de Raimundo Carvalho). Estamos aqui no início do épico ovidiano, no segundo verso da narrativa, após os quatro versos da proposição.

Nesta passagem, parece-nos que, muito mais do que a perspectiva de qualquer alteração de sentido no epigrama, o subtexto ovidiano deve ser entendido como um eco, uma reminiscência, algo que se recupera de forma vaga – diríamos até inconsciente, se não se tratasse de anacronismo – de um repertório bem frequentado: não é excessivo supor que o poeta, planejando o prefácio de seu livro, lesse o que seus principais modelos haviam feito.

A afirmação acima deve ser sustentada por uma investigação cautelosa. Por um lado, nossa primeira impressão é de que estamos diante de problemas de interpretabilidade como os apontados por Hinds (1998, p. 17), a saber, que estamos diante de certas confluências linguísticas que são parte do modo de falar de uma sociedade e, como tais, não são reportáveis a tal ou qual autor. *Toto in orbe*, que em português corrente se traduz por “no mundo inteiro”, parece ser uma destas expressões.

No entanto, uma observação um pouco mais detalhada pode ajudar a sustentar nossa afirmação. A observação de outros poetas mostra que, mesmo se tratando de uma expressão relativamente comum, não é utilizada de forma homogênea por eles. A título de exemplo, o sintagma *totus orbis* (“mundo inteiro”), em qualquer uma de suas flexões, separado ou não por outras palavras, é utilizado apenas quatro vezes na *Eneida* (I, 457; IV, 231; VII, 258 e X, 546), todas as vezes no acusativo singular; em Lucrécio, cinco vezes (II, 543; III, 410; V, 691; V, 1166; VI, 629); Propércio recorre a ela apenas uma vez (III, 11, 57); Estácio, nas *Silvas*, também a usa somente uma vez (III, 4, 39).

A frequência do sintagma é relativamente baixa em comparação a Marcial e Ovídio. O epigramatista recorre a ele onze vezes (I, 1; II, 66; V, 13; V, 74; VI, 61; VI, 64; VII, 17; VII, 29; VIII, 36; VIII, 61 e IX, 31), sete das quais em contexto metalinguístico – em passagens que, além disso, emulam a poesia metalinguística do sulmonense. Ovídio, só nas *Metamorfoses*, recorre a ele nada menos que dezoito vezes (I, 6; I, 187; I, 203; I, 726; II, 335; II, 642; IV, 624; V, 489; V, 556; VI, 699; VII, 59; IX, 741; XII, 63; XII, 617; XIII, 588; XII, 622; XIV, 680; XV, 177).

Como se pode notar, não há qualquer relação genérica ou cronológica que pudesse suportar esse maior ou menor uso da expressão: o *epos* de Ovídio recorre à expressão muito mais do que Virgílio ou Lucrécio; Marcial e Estácio, no mesmo período, não partilham do mesmo vocabulário; mas Marcial e Ovídio, em épocas diferentes e gêneros afastados, sim.

A prova decisiva surge quando a passagem volta a comparecer em Marcial, no epigrama II, 66. Aqui, o epigrama trata do penteado de uma certa Lálage. Veja-se o primeiro dístico deste poema:

*Vnus de toto peccauerat orbe comarum
anulus, incerta non bene fixus acu:*

Desarranjara-se um só cacho em todo o mundo
de cabelos, mal-fixa a agulha incerta.

Confrontado com o início do poema de Ovídio, veja-se como os sentidos se amplificam:

*Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum
unus erat toto naturae uultus in orbe,
quem dixere chaos: rudis indigestaque moles
nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
non bene iunctarum discordia semina rerum.*

(Ov., *Met.*, I, 5-9).

Antes do mar, da terra e céu que tudo cobre,
a natureza tinha, em todo o orbe, um só rosto
a que chamaram Caos, massa rude e indigesta;
nada havia, a não ser o peso inerte e díspares
sementes mal dispostas de coisas sem nexo.⁴

Ovídio começa seu poema descrevendo o início dos tempos, quando nada existia e todas as coisas estavam potencialmente prontas para surgir de uma massa disforme primordial que recebe o nome de Caos. O leitor familiar com as *Metamorfoses* de Ovídio, ao ser estimulado pela sonoridade dos versos de Marcial, muito provavelmente reconheceria a

⁴ Tradução de Raimundo Carvalho.

passagem, estando apto a relacionar o complicado penteado de Lálage com a massa rude e indigesta que antecede a ordem do mundo.⁵

Aqui, o verso 6 de Ovídio é imitado no verso 1 de Marcial (“*unus erat toto naturae uultus in orbe*”; “*unus de toto peccauerat orbe comarum*”) e o verso 9 é seguido de perto pelo verso 2 (“*non bene iunctarum discordia semina rerum*”; “*anulus, incerta non bene fixus acu*”).

A passagem de Ovídio devia ser bem frequentada por Marcial. O uso dela em II, 66 testemunha em favor de que ela seja o modelo de I, 1, mas, além disso, nos aponta para o problema da impossibilidade de dissociar, em um poeta, o autor do leitor. Desta forma, partindo de uma passagem em que a percepção de uma reminiscência verbal é um fato de proporções poéticas reduzidas, chegamos a uma passagem em que ocorre reminiscência verbal com justaposição de sentido. Em outras palavras, a produção de sentido poético depende (ou ao menos se beneficia) do reflexo do texto imitado sobre o imitador.

Diversos exemplos, apenas nos poemas iniciais do Livro I de Marcial, dão a dimensão da frequente leitura de Marcial a Ovídio. Em I, 2, por exemplo, Marcial faz uma engenhosa propaganda do livreiro que vende seus livros, da qual destacamos os versos 5-6:

*Ne tamen ignores ubi sum uenales et erres
urbe uagus tota, me duce certus eris.*⁶

Mas pra que saibas quem me vende *sem errar*
a Urbe inteira, te guio ao lugar certo.

Como se pode notar, o poeta retoma o mesmo sintagma *toto in orbe* que usara poucos versos antes, com a diferença de que em lugar de orbe, trata-se da urbe. A passagem que deve ser lida em conjunto com este dístico é novamente das *Metamorfoses* de Ovídio. Não se trata, contudo, do início do *epos*, mas de uma narrativa contida no Livro XIV, o mito de

⁵ Vale a pena recordar que Marcial produziu a maior parte de sua poesia sob a dinastia dos Flávios, época em que, nos bustos femininos, abundam as representações de densos arranjos de cabelos por cima da cabeça, penteados rebuscados que suscitariam a analogia.

⁶ Grifos meus.

Pomona e Vertumno. No relato ovidiano, Vertumno se transforma em uma velha para conseguir falar com Pomona, convencendo-a a não rejeitar as investidas de um amante. No centro do discurso da falsa idosa está a recomendação de um excelente partido, justamente, Vertumno. Estes são os termos (vv. 678-680):

*Vertumnumque tori socium tibi selige! pro quo
me quoque pignus habes (neque enim sibi notior ille est,
quam mihi); nec passim **toto uagus errat in orbe** [...].*

e elege ao matrimônio Vertumno, por quem
tens também meu penhor, que ele não se conhece
melhor que eu, nem por todo o mundo vaga, errante.

A semelhança das passagens é notável, e por si só apontaria para uma relação entre os textos. Contudo, o que se destaca é que Marcial, para fazer a própria propaganda, recorra à leitura de outra narrativa em que um personagem alardeia seus próprios méritos, ou seja, a retomada lexical do texto de Ovídio serve para incorporar a audácia e a argúcia de Vertumno à da *persona* epigramática.

Se a correlação dos textos permite um confronto mais próximo, na continuação da fábula de Ovídio o discurso do deus não convence a ninfa: ele acaba por retornar à sua antiga forma e se prepara para violar Pomona, mas a simples contemplação da beleza de Vertumno faz que ela se enamore dele (OV., *Met.*, XIV, 765-771). Se os epigramas tiverem os divinos atributos de Vertumno, o leitor pode relevar o dolo de sua argúcia e se apaixonar por eles mesmo assim. Temos, portanto, nesta passagem, mais um exemplo do procedimento que chamamos acima de justaposição de sentidos.

Acrescentamos à lista outro epigrama de caráter prefacial, o segundo poema do *Livro dos espetáculos*, uma peça de valor retórico indiscutível na qual Marcial demonstra como o espaço subtraído aos romanos por Nero para a construção da *Domus aurea* é devolvido ao povo na forma de prazeres como Anfiteatro Flávio (o Coliseu) e sua adjacente estátua, além de um pórtico e termas. Onde hoje se situa o símbolo máximo de Roma:

*inuidiosa feri radiabant atria regis
unaque iam tota stabat in urbe domus.*

(MARCIAL, *Espectáculos*, 2, v. 3-4)

brilhava o átrio odioso do bruto tirano,
a única casa da cidade inteira.

Aqui, novamente, o oxímoro ovidiano é utilizado para enfatizar o contraste entre antes e depois: assim como antes tinha um único aspecto o que depois se tornou a infinita pluralidade do universo, o Coliseu, casa de todos os romanos, substitui o que antes era a casa de uma única – e, diríamos, caótica – pessoa.

É difícil (se é que se pode considerar desejável) dissociar o eco, a reminiscência, de um procedimento de justaposição e incorporação de sentidos poéticos. A pretensão de um estudioso de reconhecer os níveis de leitura de um autor sobre outro só pode ser justificada por aquilo que Hinds (1998, p. 18) chama de “old philological instinct to police and protect that idea of allusive control”.⁷ Supor que o autor controla todos os níveis da produção do poema é desprezar a dinâmica da linguagem e pode causar embaraços: já desde o compêndio de Zingerle apontam-se como relacionados os versos Mart. *Epig.* I, 3, 5 e Ov., *Met.*, VIII, 526, do qual Marcial imita a expressão *iuuenesque senesque*, “tanto os jovens quanto os velhos”, (a qual, não custa dizer, também comparece em Pérsio, *Sat.*, V, 64: *puerique senesque*, “tanto os meninos quanto os velhos”). A passagem de Ovídio integra a narrativa do mito de Meleagro, particularmente a parte em que se descreve a comoção geral do povo calidônio pela morte de seu herói. Esses versos também são notáveis por imprimirem ritmo narrativo através da repetição da conjunção aditiva enclítica *-que* (nos versos 520-527 ela é repetida catorze vezes). O mito de Meleagro é familiar a Marcial, que se refere a ele diversas vezes em sua obra, como, por exemplo, no *Livro dos espetáculos*, poemas 15 e 27, cronologicamente anteriores ao *Livro I*. Confronte-se os versos 526-527 de Ovídio:

⁷ “Um velho instinto filológico de policiar e proteger aquela ideia de controle da alusão”. Tradução minha.

*Alta iacet Calydon: lugent iuuenesque senesque,
uulgiusque proceresque gemunt [...].*

A alta Cálidon jaz: choram jovens e velhos,
gemem o povo e os nobres [...].

com I, 3, 5-6 de Marcial:

*Maiores nusquam rhonchi: iuuenesque senesque
et pueri nasum rhinocerotis habent.*

Lugar algum faz mais barulho: jovens, velhos,
guris têm nariz de rinoceronte.

Aquele poema fala sobre o luto de um povo, este sobre a arrogância de outro: decida quem puder como estes textos se entretecem.

Outro grupo de passagens em que Marcial lê Ovídio difere dos exemplos que apresentamos acima por priorizar a imitação da matéria, em vez de se centrar nas palavras (ainda que a apropriação lexical possa fazer parte deste procedimento). A apropriação dos conceitos, dos lugares ovidianos é recurso recorrente em Marcial.

Uma das passagens favoritas do epigramatista é um dístico da elegia III, 15 dos *Amores* de Ovídio. Este é o poema em que o poeta elegíaco declara o encerramento de sua produção erótica, reclamando para si uma matéria mais grave. Para efetuar tal transição, a *persona* se despoja do *seruitium* à mulher amada da elegia erótica e rememora a condição de cidadão: sua *gens* é antiga e seus méritos pessoais não são só os militares, e tanto o poeta quanto a família pertencem a uma nação tradicionalmente fiel aos romanos. A relação que o poeta estabelece com sua terra é de mão dupla: sua terra o engrandece e ele engrandece sua terra. Assim, nos versos 7-8, declara:

*Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo;
Paelignae dicar gloria gentis ego.*

Virgílio alegre Mântua; Catulo, Verona;
dirão que sou a glória dos pelignos.

A imagem do poeta que agrada a sua cidade e a aproximação entre o poeta e seus modelos são dois lugares que Marcial imita com

muita frequência. Há usos em que o eco prevalece, como em XIV, 195, dístico que acompanha – ou substitui – um livro de Catulo feito presente durante as Saturnais:

*Tantum magna suo debet Verona Catullo,
quantum parua suo Mantua Vergilio.*

Verona, a grande, deve tanto ao seu Catulo
quanto a pequena Mântua ao seu Virgílio.

que, por sua vez, é recuperado no epigrama I, 7, vv. 4-5:

*Tanto Stella meus tuo Catullo
quanto passere maior est columba.*

Meu Estela é maior que o teu Catulo
tal qual maior do que o pardal é a pomba.

ambas testemunhando não apenas a leitura de Ovídio que é objeto deste estudo, mas também que a leitura de Catulo, para Marcial, além de direta, recebe interferência da forma como o sulmonense lê aquele poeta.

Além destes casos, é muito digno de nota o caso do poema I, 61, que, além de composto em um dístico de escazonte seguido por dímeter jâmbico (algo que ecoaria os experimentos rítmicos dos *Epodos* de Horácio e retomaria o epigrama I, 49 pelo eco do dístico epódico), toma por ponto de partida a passagem ovidiana:

*Verona docti syllabas amat uatis,
Marone felix Mantua est,
censetur Aponi Liuius suo tellus
Stellaque nec Flacco minus,
Apollodoro plaudit imbrifer Nilus,
Nasone Paeligni sonant,
duosque Senecas unicumque Lucanum
facunda loquitur Corduba,
gaudent iocosae Canio suo Gades,
Emerita Deciano meo:
te, Liciniane, gloriabitur mostra
nec me tacebit Bilbilis.*

Verona ama em seu douto vate os metros,
 Mântua é feliz com Marão,
 por Lívio a terra de Ápono se estima,
 não menos por Flaco e Estela,
 chuvoso, o Nilo aplaude Apolodoro,
 cantam Nasão os Pelignos,
 de dois Sênecas, do único Lucano
 fala Córdoba fecunda,
 Cádiz jocosa ao Cânio seu encanta
 e Emérita, o meu Deciano:
 por ti se jactará, Liciniano,
 e não me calará BÍlbilis.

Os dois favoritos de Ovídio são aqueles com que Marcial inicia seu poema, contudo, ao contrário do que se viu em XIV, 195, o poema não se restringe a eles. O poeta identifica o lugar comum do escritor amado por sua cidade de origem, desenvolvido por Ovídio, e o amplifica, construindo um *pinax*, isto é, um poema do tipo catálogo. Este é possivelmente o mais curioso de quantos podemos encontrar nos *Epigramas*, pois o atributo que agrega os autores à coleção não é poético, juntando-se no poema o épico de Virgílio ou Lucano, o epigramático de Catulo, o historiográfico de Lívio, o filosófico de Sêneca filho ou o retórico de Sêneca pai, mas o fato de serem notáveis provinciais que desfrutaram de fama em Roma. Há uma ponte significativa entre os autores cisalpinos (Catulo, Virgílio, Lívio, Flaco e Estela) e os autores hispânicos, representada pelos não cisalpinos Apolodoro, autor egípcio de difícil identificação, e o próprio Ovídio. Ao fim, toda a longa lista é uma preparação para que Marcial eleve o seu interlocutor, e, finalmente, a si mesmo, ao mesmo patamar de alvos do amor de sua cidade, BÍlbilis.

Aqui, Marcial identifica e amplifica o *tópos* de Ovídio: o lugar que um poeta quer ocupar diante da sua audiência se define em grande medida pelo lugar que os seus modelos ocupam diante dela, ou melhor, pela forma como se descreve e declara esses modelos. Assim, não bastará a Marcial, provincial orgulhoso, dizer que espera muito amor de seus concidadãos, mas sim que ele espera o mesmo amor que os veronenses devotam a Catulo. Estamos diante, portanto, de um exemplo de apropriação de

matéria, na mesma medida em que o também famoso epigrama X, 103, no qual, uma década depois, o poeta indaga se efetivamente alcançou a estima dos seus *municipes*:

*Municipes Augusta mihi quos Bilbilis acri
monte creat, rapidis quem Salo cingit aquis,
ecquid laeta iuuat uestri uos gloria uatis?
Nam decus et nomen famaue uestra sumus,
nec sua plus debet tenui Verona Catullo
meque uelit dici non minus illa suum.
Quattuor accessit tricesima messibus aestas,
ut sine me Cereri rustica liba datis,
moenia dum colimus dominae pulcherrima Romae:
mutauere meas Itala regna comas.
Excipitis placida reducem si mente, uenimus;
aspera si geritis corda, redire licet.*

Concidadãos que a Augusta BÍlbilis criou
no alto monte, cingidos por Salão
veloz, a glória deste vate lhes agrada?
Hoje sou sua glória, nome e fama:
pois nem Verona deve mais ao seu Catulo
nem quer menos ouvir que sou seu filho.
Trinta e quatro verões transcorreram, sem mim
rústico voto a Ceres ofertaram
e eu vivi nos belíssimos muros de Roma:
na Itália, branquearam meus cabelos.
Se me esperam com ânimo plácido, eu vou;
se nutrem corações duros, eu volto.

Preparando-se para voltar à sua terra natal, o poeta indaga se os seus concidadãos estimam toda a fama que ele alcançou. Nos versos 3-6, além da analogia ovidiana ao exemplar amor municipal de Verona a Catulo, Marcial propõe uma inovação do *tópos*: a própria Verona, que tanto se ufana de seu Catulo, também se ufanaria de considerar Marcial um dos seus. Em outras palavras, a própria terra de Catulo seria a primeira dizer que Marcial superou aquele poeta.

É importante notar, como estes dois exemplos deixam claro, que apropriação da matéria é o lugar por excelência da emulação, uma vez que se mostra não só a apreciação do que se reconhece como o melhor na obra de um autor modelar, mas também a disposição de se fazer algo a mais com o material colhido.

Uma especialização desse procedimento, que leva a apropriação de matéria aos últimos limites, é o que pode ser verificado no epigrama II, 41. Este é um poema de extensão incomum na obra de Marcial (23 versos) que não passou despercebido pelos pesquisadores, entre outros fatores por conter uma das poucas referências nominais a Ovídio. Embora longo, é um poema que merece a leitura integral:

*'Ride si sapis, o puella, ride'
 Paelignus, puto, dixerat poeta:
 sed non dixerat omnibus puellis.
 Verum ut dixerit omnibus puellis,
 non dixit tibi: tu puella non es,
 et tres sunt tibi, Maximina, dentes,
 sed plane piceique buxeique.
 Quare si speculo mihi que credis,
 debes non aliter timere risum,
 quam uentum Spanius manumque Priscus,
 quam cretata timet Fabulla nimum,
 cerussata timet Sabella solem.
 Voltus indue tu magis seueros,
 quam coniunx Priami nurusque maior;
 mimos ridiculi Philistionis
 et conuiuia nequiora uita
 et quidquid lepida procacitate
 laxat perspicuo labella risu.
 Te maestae decet adsidere matri
 lugentique uirum piuumue fratrem,
 et tantum tragicis uacare Musis.
 At tu iudicium secuta nostrum
 plora, si sapis, o puella, plora.*

‘Ri se souberes, ó menina, ri’
o poeta peligno, creio, o disse.
Mas não o disse a todas as meninas.
Na verdade, dizendo a todas elas,
não o disse a ti: tu não és menina,
e o que tens, Maximina, são três dentes,
mas totalmente escuros e amarelos.
Portanto, se no espelho crês e em mim,
deves temer, não de outra forma, o riso
como a mão teme Prisco, Espânio, o vento,
branca em greda, Fabula teme a nuvem
e, alvaiadada, teme o sol Sabela.
Da expressão mais severa te reveste,
mais que a esposa de Príamo e mais que a nora.
Os mimos do risível Filistião
evita, e os mais devassos convidados
e tudo que, com lépida insolência,
deixa evidente o riso nos teus lábios.
Convém a ti que assistas à mãe triste
aos pios irmãos, aos homens que lastimam
e só das musas trágicas te ocupes.
Mas tu, porque seguiu meu julgamento,
chora, menina, se souberes, chora.

A passagem a que este epigrama mais diretamente se refere está no terceiro livro da *Ars Amatoria* de Ovídio (vv. 279-282), na qual se aproximam dentes, riso e choro:

*si niger aut ingens aut non erit ordine natus
dens tibi, ridendo maxima damna feres.
quis credat? discunt etiam ridere puellae,
quaeritur atque illis hac quoque parte decor.*

Se nasceram enormes, negros ou disformes
teus dentes, grandes danos causa o riso.
Quem diria? a mulher também aprende a rir,
mesmo nisso um decoro é procurado.

Os preceitos ovidianos sobre o riso, como vemos aqui, alternam recomendações sobre o desejável e descrições do indesejável, tais como o riso que deforma as feições do rosto, (287) ou aquele do som rouco (289), e é seguido pela discussão sobre como chorar (v. 291: *Quo non ars penetrat? discut lacrimare decenter*, “onde a arte não penetra? elas aprendem a chorar adequadamente”), habilidade que, assim como o riso, pode mover seu *amator* na direção que a elas seja mais conveniente.

O que é mais notável, a nosso ver, no procedimento de Marcial é que aqui ele parodia a *erotodidaxis* de Ovídio para produzir um efeito absolutamente epigramático: a hipérbole – figura epigramática por excelência – começa no próprio nome da personagem invectivada, Maximina, a qual, como bem aponta Hinds (2007, p. 117) tem seu nome tirado da expressão *maxima damna* do dístico ovidiano, e na descrição do supremo horror de seus dentes: são apenas três (v. 6) e são *totalmente* (v. 7: *plane*) escurecidos e amarelados. É um caso concreto (e não uma observação geral, como em Ovídio) que faz Marcial assumir a função de *magister* e ensinar o quanto Maximina deve temer o riso, a expressão que deve assumir e os lugares e pessoas que deve frequentar para que sua deformidade não cause o seu mal. A conclusão do aprendizado é que Maximina deve chorar.

Enquanto em Ovídio o que se observa é o arrolamento de temas que devem ocupar as suas discípulas e, portanto, riso e choro se apresentem como atividades contíguas, em Marcial o choro é a consequência de toda a preceptiva que ele demoradamente desenvolve: Maximina não chora ou ri para lograr seduzir seu amante, como faz uma discípula de Ovídio, mas sim chora por chegar a saber que não pode rir. O *lumen*, efeito brilhante do fechamento epigramático, baseia-se na inversão da estrutura circular: o poeta mantém a estrutura do primeiro verso no último, trocando apenas o verbo *ride* por *plora*. O efeito do verso é realçado pelo duplo sentido do verbo *sapis*, que, na abertura, significa “ter sabor”, isto é, entendimento do jogo da sedução, ao passo que no fechamento significa “ter prudência”.

Aqui, a presença de Ovídio no poema chama ostensivamente a atenção do leitor para um lugar e um modo de falar da aparência feminina, com o que fica realçado o caminho do epigrama em outra direção, amplificando o sentido do texto com isso. O que se observa aqui é um

exemplo notável de subversão da matéria, um tipo de apropriação em que todos os limites do que se espera que determinados lugares possam ocupar devido à sua especificidade (como nesse caso a discussão *erotodidática* da aparência de uma mulher) são ultrapassados em sua nova enunciação.

2 Discussão

Tentamos descrever, através do conjunto de exemplos apresentados, como o texto de Ovídio comparece em Marcial de formas diferentes, tomando-se como elemento central desta aproximação a seleção lexical ou a incorporação de matéria.

O primeiro procedimento que descrevemos é o de reminiscência verbal, isto é, quando se verifica o uso de palavras, ou conjuntos de palavras, identificáveis como parte de um texto anterior. Esse tipo de uso, que por vezes pode ser até inconsciente, pode estar relacionado ao manuseio frequente do texto-fonte, a uma investigação por parte do poeta de material linguístico que atenda às necessidades compositivas do momento ou mesmo ao propósito de reconhecer uma construção apreciável do autor modelo por meio da repetição. O próprio Ovídio, se se tomar como fatural a anedota de Sêneca, o Retor (*Suas.*, 3, 7), declarava apreciar de tal forma uma expressão de Virgílio que a usou em sua tragédia (a hoje perdida *Medeia*), *non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci* (“não para roubá-la, mas tomá-la emprestada abertamente, com o propósito de que fosse reconhecida”).

Casos em que a circulação de material é tão abundante, como se verifica de Ovídio para Marcial, levam à discussão do nível em que a observação destes fenômenos deve ser entendida como algo que produz sentido. Quando considerado um percurso interpretativo possível, surge ainda a hipótese de que o sentido esteja relacionado à intenção ou às finalidades (isso quando a crítica postular sua capacidade de discuti-las) mais do que à história da recepção, que o reconhecimento de tais ou quais proximidades lexicais entre dois autores seja algo esperado do público ou a demonstração de refinamento e erudição da recepção posterior. Em outras palavras, se esta possibilidade integra aquilo que Horácio define como *aptum* ou se a investigação científica está forçando o objeto.

Um grupo privilegiado de textos em que há proximidade lexical é aquele que descrevemos como justaposição de sentidos. O conceito é digno de nota tanto na antiguidade quanto na atualidade. Para os antigos, o uso mais simbólico da justaposição é aquele que se observa na numismática. As moedas romanas não possuem valor facial como o dinheiro contemporâneo, uma vez que seu valor é dado pela relação dos metais que compõem as peças em circulação. Disso resulta que uma moeda tem duas faces em que imagens podem figurar. Normalmente, no período imperial, um lado é reservado à representação do imperador ou de membros de sua família, cabendo na outra face a representação de deuses, edificações, eventos, que estabelecem troca de sentido com a efígie que os acompanha.

A poesia latina recorre à justaposição com frequência, como, por exemplo, os poemas em que Catulo invectiva Mamurra, general romano, mas nunca deixa de mencionar ao lado dele seu comandante, Júlio César. Marcial maneja o recurso com extrema perícia, por exemplo, em poemas do *Livro I* (14 e 22) em que narra um espetáculo muito apreciado no período: um leão permite a uma lebre que entre e saia na sua boca sem mordê-la. Tal milagre é possível porque o imperador era proprietário do felino.

Modernamente, para restringirmos exemplos a apenas um, Barthes descreve a formação do mito por um procedimento semelhante a este:

No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, a totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. (BARTHES, 2001, p. 136).

Ao nomear o procedimento como justaposição de sentidos, privilegiamos, na relação entre os textos, a ideia de que as informações circulam entre eles com mais liberdade do que se se pensasse em outros termos que descrevem procedimentos análogos, como símiles e metáforas, ou forma e conceito, como no exemplo de Barthes. Os dois textos são plenamente funcionais sozinhos, mas são colocados juntos sem nenhum termo de coordenação ou subordinação – o elemento coesivo aqui é a proximidade lexical, que pode muito bem não ser reconhecida por um leitor pouco familiarizado com algum dos textos, ou ser reconhecida de formas diferentes, no caso de o leitor não acessar os textos na mesma ordem cronológica de sua circulação. No esquema barthesiano, há uma linearidade interpretativa em que se parte do sistema semiológico primário para o secundário. Ao pensar dois textos em termos de justaposição, por sua vez, o fluxo de atributos circula em ambas as direções: no exemplo que mostramos, o leitor do epigrama II, 66 é convidado a observar o penteado de uma mulher como se fosse o caos primordial de Ovídio, mas ao mesmo tempo o epigrama passa a permitir que o leitor de Ovídio pense o caos primordial como um penteado feminino do período flaviano.

Ao lado das aproximações entre textos em que o elemento predominante é a seleção lexical, vimos exemplos em que a aproximação de matéria, mais do que sua consequente aproximação lexical, era o aspecto mais relevante. A imitação da matéria é um tema discutido desde a própria Antiguidade, ocupando espaço significativo não só na Poética (Aristóteles e Horácio, com efeito, dedicam espaço a estas questões), como na Retórica, que dedica sua primeira parte à Invenção, isto é, ao achamento da matéria que integrará o discurso. O caso que elegemos para exemplo (Ov., *Am.*, III, 15) é um dos mais produtivos em Marcial, dado que, em sua contínua reutilização nota-se, primeiro, o reconhecimento de uma passagem de Ovídio como um lugar específico, e, em seguida, em sua apropriação por Marcial, procedimentos como repetição (XIV, 195), amplificação (I, 61) e transformação do *tópos* (X, 103).

Deste último procedimento, apartamos uma última categoria, na qual a transformação extrapola os limites de gênero e até do próprio

sentido do *tópos* em seu texto de partida, ao qual chamamos de *subversão da matéria*. Aqui, o material de um determinado autor é incorporado ao poema de modo a forçar contraste entre o primeiro texto e o segundo. No epigrama II, 41, exemplo por excelência desta operação, Marcial realça o sentido da sua invectiva ao induzir o leitor a observar junto a didática erótica de Ovídio, que segue um caminho diferente. Não é excessivo lembrar que a poesia epigramática não dependeria da licença de um poeta didático para se colocar na posição de *magister*: a *persona* epigramática descreve seu procedimento como docência em diversas ocasiões (*docebo*, “ensinarei”, por exemplo, ocorre em IV, 56; XI, 99; XIV, 2; *censeo*, “julgo”, em II, 13; V, 49; XI, 99 e XII, 61).

O exemplo de II, 41 é o mais extremo, já que este é o poema mais longo do *Livro II*, e essa posição pressupõe um tratamento diferenciado, não só do gênero epigramático, mas também dos autores modelares: em trabalho anterior, postulamos sobre a relação de diversos desses poemas mais longos com a sátira horaciana (CAIROLLI, 2015, p. 34), de forma similar à que este poema ocupa no *Livro II*. Outro exemplo, mais breve, pode ser aduzido do segundo livro das *Tristes*. Em 395-396, Ovídio, demonstrando como a matéria erótica está presente mesmo em gêneros tão avessos ao amor, como a Tragédia, declara:

*Qui legis Electran et egentem mentis Oresten,
Aegisthi crimen Tyndaridosque legis.*

Tu que lês Electra e Orestes que perde a mente
lês o crime de Egisto e da tindárida.

Calcado nele, Marcial inicia um epigrama programático (X, 4):

*Qui legis Oedipoden caligantemque Thyesten,
Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis?*

Tu, que lês o sombrio Tiestes, Cila, a Cólquide,
e Édipo, por que lês somente monstros?

Em Ovídio, quem lê a narrativa dos irmãos Electra e Orestes, lê por extensão sobre os amores fraudulentos de sua mãe; em Marcial, quem lê uma narrativa sobre deuses e heróis, lê algo monstruoso. O contraste

que as duas passagens juntas promovem servirá a Marcial para arrolar uma série de mitos que julga absurdos ou inúteis e que, além disso, são o contraponto da poesia epigramática, cujo tema não é o monstro do gênero trágico ou épico, mas o homem.

A categorização que propomos aqui não tem por objetivo montar um esquema fechado, algo que não caberia numa exposição dessa natureza. Pelo contrário, os procedimentos descritos são apresentados como hipóteses com as quais temos que descrever as estratégias de Marcial no manuseio dos textos de seus modelos. Sua validação depende, por um lado, de uma observação aprofundada da relação do poeta com outros autores; por outro, de que se verifiquem procedimentos análogos em outros poetas latinos ou no discurso teórico do período – tarefas que apenas parcialmente foram desenvolvidas pelos pesquisadores das Letras Clássicas.

Referências

- BARTHES, R. *Mitologias*. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- CAIROLI, F. Marcial e as *Sátiras* de Horácio. *Hélade*, Niterói, v. 1, n. 2, p. 30-38, 2015.
- CAIROLI, F. *Marcial brasileiro*. 2014. 498f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CARVALHO, R. N. B. *Metamorfoses em tradução*. 2010. 158f. Relatório (Pós-doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- CENNI, C. *Ovidio e Marziale tra poesia e retorica*. 2009. 361f. Tese (Doutorado em Filologia Grega e Latina) – Universidade de Bolonha, Bolonha, 2009.
- FITZGERALD, W. *Martial, the World of the Epigram*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- HINDS, S. *Allusion and Intertext*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HINDS, S. Martial's Ovid / Ovid's Martial. *Journal of Roman Studies*, London, v. 97, p. 113-154, 2007.

MARTIAL. *Marcus Valerius Martialis Epigrammata*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

MARTIALIS. *Marcus Valerius Martialis Epigrammaton Liber I*. Introdução, texto, aparato crítico e comentário a cura di Mario Citroni. Florença: La Nuova Italia, 1975.

OVID. *Tristia, Ex ponto*. Translated by A. L. Wheeler. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

OVID. *Metamorphoses*. Translated by F. J. Miller. Cambridge: Harvard University Press, 1999. 2 v.

OVID. *The Art of Love and Other Poems*. Translated by J. H. Mozley, rev. G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

VASCONCELLOS, P. S. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Clássica*, v. 20, n. 2, p. 239-260, 2007.

ZINGERLE, A. *Martials Ovidstudien*. Innsbruck: Wagnersche Univ.-Buchhandlung, 1877.

Recebido em: 19 de agosto de 2018.

Aprovado em: 23 de novembro de 2018.



O espaço heterotópico da peregrinação – uma análise heterotopológica dos caminhos de Santiago

The Heterotopical Space of Pilgrimage – An Heterotopological Analysis of Caminos de Santiago

Victor Hermann Mendes Pena

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
hermann.victor@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é elaborar uma análise heterotópica da prática de peregrinação religiosa na Idade Média. Para tal, iremos: rever o conceito de heterotopia, concebido pelo filósofo Michel Foucault, e analisar alguns aspectos da peregrinação através da teoria da heterotopia (utilizando como recorte o trecho do Purgatório da *Divina comédia*, de Dante, relatos de milagres no caminho de Compostela e estudos acerca da rota jacobea). Por fim, buscaremos examinar a aparição tópica da peregrinação na obra *História da loucura na Idade Clássica*, e de que modo uma heterotopologia da peregrinação pode elucidar alguns aspectos do mundo atual – buscando, assim, destacar a importância de uma abordagem heterotópica desse fenômeno para a história do espaço.

Palavras-chave: heterotopia; peregrinação; Caminhos de Santiago.

Abstract: The purpose of this article is to elaborate an Heterotopic comprehension of the practice of religious pilgrimage in the Middle Age. For this, we are going to review the concept of *Heterotopia*, conceived by the philosopher Michel Foucault, and to analyze some aspects of pilgriming through the theory of *Heterotopia* (we will use the plot of the *Purgatorio*, second part of the *Divine Comedy* by Dante Alighieri, the descriptions of certain miracles in the pilgrimage route to Compostela, and some studies on the Jacobean route as the bases for these analyses). We will also study the importance of the pilgrimage in the work *Madness and Civilization*, by the same author. Through these we shall outline the importance of a *Heterotopic* view of pilgriming to the history of space.

Keywords: Heterotopy; pilgrimage; Caminos de Santiago.

Introdução

A Europa nasceu no caminho de peregrinação a Santiago. (Goethe)¹

O objetivo deste artigo é elaborar uma análise heterotópica da prática de peregrinação religiosa na Idade Média. O conceito de heterotopia fora concebido pelo filósofo Michel Foucault tendo em vista uma reflexão sobre a experiência do espaço ao longo da história. Segundo o autor, seria possível delinear três grandes experiências do espaço: *de localização*, na Idade Média; *de extensão*, na Idade Clássica; e *de posicionamento*, na era contemporânea. *Heterotopias* são todos os lugares concretos que, em uma determinada experiência de espaço, guardam relação com todos os demais posicionamentos possíveis em uma dada cultura, acolhendo-os, seja através da *representação*, da *contestação* ou da *inversão*. Nossa hipótese consiste em considerar o caminho de peregrinação como espaço heterotópico. Para tal, iremos analisar a peregrinação no Purgatório, da *Divina comédia* de Dante, os relatos de milagres no caminho de Compostela, bem como estudos históricos acerca da rota jacobea.

1 O espaço de localização

O filósofo Michel Foucault, em seu ensaio intitulado “Outros Espaços” (2003) – escrito em 1967 e publicado pela primeira vez em 1984 –, destaca a importância do espaço para a história contemporânea. Segundo o autor, a ênfase que o século XIX dera ao tempo como grande motor da história teria sido substituída por uma época do espaço:

[...] estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através

¹ ROSZAK, 2015, p. 648. Tradução minha.

dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (FOUCAULT, 2003, p. 411).

O espaço suscitaria uma nova experiência – seja do tempo, seja do ambiente – em forma de rede, no interior da qual se evocam questões de estocagem, circulação, localização e classificação, isto é, questões acerca da configuração e distribuição dos elementos sobre o espaço. Entretanto, seria errôneo, segundo Foucault, considerar que somente nossa época teria desenvolvido uma compreensão crítica do espaço. Haveria toda uma história do espaço na experiência ocidental que deve, agora, ser levada em consideração.

Conforme já destacado, seria possível, segundo o autor, perceber na história três grandes experiências do espaço: o *espaço de localização*, da Idade Média; o *espaço de extensão*, da Idade Clássica (termo utilizado por Foucault para o período que segue do século XVII ao XIX); e o *espaço de posicionamento*, característico da época contemporânea. No presente artigo, nosso enfoque será o espaço medieval.

Segundo Foucault, o *espaço de localização* medieval seria, essencialmente, um conjunto hierarquizado de lugares opostos e entrecruzados: lugares sagrados e profanos, urbanos e rurais, fechados e seguros em oposição a abertos e desprotegidos, e, ainda, a longa cadeia de lugares opostos no interior de uma concepção cosmológica de mundo – que estabelece em oposição os lugares supracelestes, passando pelos celestes e, por fim, os terrestres. No interior desse conjunto rigidamente hierarquizado se compreenderiam a localização de todos os seres e coisas: desde aqueles adaptados naturalmente aos lugares onde repousam; até aqueles violentamente deslocados por força mágica ou divina.

Para aprofundar a noção foucaultiana de espaço de localização, apenas brevemente delineada em seu ensaio, recorreremos à complexa topografia da *Divina comédia*, de Dante Alighieri – em especial, o trecho do Purgatório. A escolha baseia-se no fato de que, segundo o pesquisador Célio Antônio Sardagna, o Purgatório seria uma espécie de “novidade” da obra de Dante em relação à mitologia grega, onde haveria apenas o reino dos deuses e dos mortos. A travessia do poeta-peregrino no Purgatório nos servirá para elaborar algumas noções de deslocamento no interior do espaço de localização medieval.

Sardagna (2006, p. 17) aponta para a “geografia particular desse reino [...], um local montanhoso que se ergue no hemisfério meridional da Terra, nos antípodas de Jerusalém”. Com efeito, no antepurgatório, a parte mais baixa da montanha ainda envolta pela atmosfera terrestre, conservam-se as almas em estado de penitência, aquelas ainda consideradas indignas de serem admitidas nas partes mais altas. O Purgatório, por sua vez, está localizado no cume da montanha e é acessível somente através de uma porta guardada por um anjo e um estreito caminho escavado na rocha, dividido em sete patamares concêntricos sobrepostos cujos raios diminuem de acordo com a altura. Os patamares correspondem aos sete pecados capitais, e as almas, ao galgá-los, purgam-se de seus vícios capitais.

Segundo Sardagna, o Purgatório, em contraposição ao Inferno e ao Paraíso, seria mais próximo da experiência terrestre. No trecho destacado, o *poeta-peregrino*, que havia perdido a noção de tempo no Inferno, redescobre a temporalidade no Purgatório, engendrada através da luz e das estrelas:

Nesse caminho pouco luminoso
entramos por voltar ao claro mundo;
e sem cuidar de ter algum repouso,
subimos, antes ele e eu segundo,
tanto que eu vi enfim as cousas belas
que tem o céu, por um buraco ao fundo;
e saímos voltando a ver estrelas.

(DANTE citado por SARDAGNA, 2006, p. 20)

Para o crítico, o poeta-peregrino, ao alcançar o segundo reino do Purgatório, sentiria uma libertação física com a retomada dos sentidos, em especial o olhar. Sentiria, também, um retorno à experiência da temporalidade do dia e de uma corporeidade terrestre e espiritual, através da libertação do mundo dos pecados.

É, portanto, no entrecho do Purgatório que o sentido de peregrinação adquire seu sentido mais pleno, na medida em que experimenta a transmutação das qualidades sensíveis da vida terrena – a luz, o tempo, a beleza e o caminho visível – em um plano de ascendência divina.

[...] o segundo reino é o que mais se aproxima da vida real, e por isso é a parte mais moderna da visão que é expressa no poema. Aqui as almas estão a caminho, peregrinas como sobre a terra, possuídas por uma temporalidade medida pela imaginação do peregrino. (FRECCERO citado por SARDAGNA, 2006, p. 20).

O poeta peregrina sobre a geografia da Terra, porém seu destino é o Paraíso, reino de luz e vida eterna. O poeta-peregrino somente logrará encaminhar-se para os céus mediante um progressivo afastamento da vida cotidiana e seus vícios capitais. O espaço onde se realiza a peregrinação adequa-se à noção de localização, concebida por Foucault: é composto de uma longa cadeia de lugares opostos por uma concepção cosmológica (Inferno, Purgatório, Paraíso) e é rigidamente hierarquizado (antepurgatório, purgatório; os degraus dos sete pecados capitais). A peregrinação introduz, no espaço de localização, o deslocamento, na medida em que o peregrino busca, através de sua caminhada, a rota mais piedosa de purificação rumo ao Paraíso.

Nesse sentido, pode-se dizer que a obra de Dante elabora uma espécie de *lógica do deslocamento* no interior do espaço de localização. É regida, sobretudo, pela *lei do contrapasso*, cujas características gerais seriam:

O contrapasso prevê a aplicação da punição ou penitência de acordo com o pecado cometido em vida. Consiste numa correspondência entre pena e culpa, que pode ser de vários gêneros, mas sobretudo por analogia e contraposição. Tem-se analogia quando a punição assemelha-se diretamente ao pecado, e contraposição quando as características do pecado são revertidas como sofrimento ao pecador. (PASQUAZI, citado por SARDAGNA, 2013, p. 23).

Tal lei, entretanto, não é aplicada uniformemente ao longo de toda a obra. No trecho do Purgatório, a lei do contrapasso tem conotação distinta daquela aplicada no Inferno. Se, no Primeiro Reino, tem por função punir o vício com um sofrimento análogo inescapável, no Segundo Reino a lei tem sobretudo efeito educativo, ao instigar o treinamento da alma à plena entrega ao caminho da virtude:

Moreover, the process of spiritual change that takes place in Purgatory is not effected, as the process of punishment is in Hell, through pain alone but rather works on the souls' sinful tendencies on a series of levels – physical, mental, and spiritual – combining the negative reinforcement of the *contrapasso* with positive encouragement toward virtue. [...] Purgatory is more concerned with training the souls than with punishing its vices, in each case the exempla of virtue precede those of vice. This reflects that contrast with Hell that has already been highlighted in relation to the *contrapasso*: the souls are not here forced to contemplate their own abjectness but instead to choose to meditate on their immediate (the specific virtue that opposes their sinful tendencies) and ultimate (God and Heaven) learning goals. (HONESS; TREHERNE, 2016, p. XVII).²

Cada alma deve encontrar na peregrinação simultaneamente a razão de sua penitência, que lhe serve de contrapasso à caminhada, e a esperança de se elevar, que lhe serve de força oposta, a persistência em caminhar. Desse modo, a geografia na qual o peregrino se desloca é *semi-real* (ligada ainda à terra e aos vícios corpóreos) e *semi-imaginária* (ligada à beleza da ascensão, que a esperança entrevê na luz e nas estrelas). No Purgatório, o termo *contrapasso* assume a acepção completa, simultaneamente corpórea, mental e espiritual – haja vista que no Inferno o supliciado pode apenas sentir o efeito da lei sem, contudo, manter com ela qualquer relação ativa,

² “Além disso, o processo de mudança espiritual que ocorre no Purgatório não é efetuado, pois o processo de punição está no Inferno, não somente através da dor, mas trabalhando nas tendências pecaminosas da alma em uma série de níveis – físico, mental e espiritual – combinando o reforço negativo do *contrapasso* com encorajamento positivo para a virtude. [...] O purgatório está mais preocupado em treinar as almas do que em punir seus vícios, em cada caso os exemplos de virtude precedem os do vício. Isso reflete esse contraste com o Inferno que já foi destacado em relação ao *contrapasso*: as almas não são aqui forçadas a contemplar sua própria abjeção, mas a meditar sobre suas metas de aprendizagem imediatas (a virtude específica que se opõe a suas tendências pecaminosas) e supremas (Deus e Céu)” (tradução minha).

seja refletindo sobre seu sentido, seja purificando-se, utilizando-a como guia. A plenitude da aplicação corretiva da lei do *contrapasso* é efetuada, sobretudo, no deslocamento do peregrino.³

Ainda que estejam condenados a permanecer longo tempo ao pé do monte, eles não perdem a esperança de serem admitidos à “[...] busca da vida verdadeira para a qual (cada um) suspira e busca em sua peregrinação” (DE SANCTIS, 1993, p. 151), enfim, ao reino da eterna beatitude. (SARDAGNA, 2013, p. 6).

Assim, pode-se dizer que peregrinar envolve o exílio voluntário. É tornar-se apátrida, isso é, sem pertencimento a qualquer localização na qual eventualmente se encontra, pois só há um único local verdadeiro, o reino eterno, para o qual se desloca física, mental e espiritualmente. O peregrino deveria enxergar, em sua caminhada, o próprio estatuto incerto de sua localização na hierarquia divina, marcada pela contradição entre forças opostas: o *repouso*, sob regência da lei do *contrapasso* e da penitência, e a *passagem*, ritual de esperança de recuperação do corpo glorioso e de acolhimento divino. A dialética da peregrinação consiste em, precisamente, combinar a consciência de sua localização (*espera*) e o sentido de seu deslocamento no interior do espaço cosmogônico (*esperança*). Seu caminho adquire sentido somente na conclusão do deslocamento, isto é, em efetivamente emigrar para um novo local que é, simultaneamente, real (com efeito, o purgatório é uma pena temporal – *poenarum temporalium* – e, conforme destacado, realiza-se de modo

³ A palavra *contrapasso* conserva, em italiano moderno, alguma intuição do deslocamento. Originalmente *contrapasso* – de *contrapassum* (do latim *contra*, “oposto”, e *pati*, “sofrer”) –, o termo, atualmente, serve também para caracterizar um movimento da dança no qual dois bailarinos, logo após se afastarem, se reencontram outra vez.

Em prefácio à edição brasileira da *Divina comédia*, da Editora 34, Ítalo Eugênio Mauro opta por traduzir pelo termo consagrado *Lei de Talião* (1999, p. 12). Já nas “Notas de Leitura” que acompanham a edição da Editora Unicamp, João Adolfo Hansen opta pelo termo original, grafado em itálico (2010, p. 16) – o que deixa margem de ambiguidade com o homônimo em português, que denota, entre outras acepções, um passo dado em caminho contrário ao que se dera antes (cf. *Dicionário Priberam*).

intimamente ligado à experiência da “vida real” do espaço e do tempo) mas, também, imaginário (o Reino dos Céus, cuja medida de aproximação se dá sobretudo por um deslocamento interior do peregrino que, mediante ação volitiva, altera a experiência do espaço e do tempo). O historiador Jacques Le Goff, ao comentar o trabalho do teólogo Boaventura também sobre a questão do Purgatório, publicado em meados do século XIII, destaca a importância da *vontade* na articulação da peregrinação através da *esperança*, da *glória* e do exílio da *pátria*.

Sobre o problema do carácter voluntário da pena do Purgatório, Boaventura pensa que ela é minimamente voluntária (*minimam habet rationem voluntarii*), pois a vontade “tolera-a” mas “deseja o seu oposto”, quer dizer, a sua cessação e a recompensa celeste. A pergunta seguinte tem a ver com as relações entre Purgatório e Paraíso: “Haverá na pena do Purgatório menos certeza de glória do que no caminho?”, quer dizer aqui em baixo, onde o homem é um *viator*, um peregrino? Ao que Boaventura responde: “Há mais certeza da glória no Purgatório do que no caminho, mas menos do que na pátria.” Trata-se aqui do Purgatório como *esperança* e Boaventura vai de certa maneira além da esperança, uma vez que fala de certeza; mas introduz graus na certeza. Segue a concepção fundamental do Purgatório como “médio”, intermédio, e distingue duas fases, se não dois lugares, no Paraíso: a *pátria* (o termo *pátria* e esta concepção aparecem noutros autores) que parece próxima da ideia do seio de Abraão que se encontra no repouso, e a *glória* que é simultaneamente a fruição da visão beatífica e, de certa maneira, a “deificação” do homem cuja alma recuperou o corpo ressuscitado e agora “glorioso”. (LE GOFF, 1985, p. 297).

Retomando a teoria da heterotopia, Foucault, ao conceber uma tentativa de uma história ou arqueologia do espaço, dirá que o espaço da localização medieval somente terá fim com Galileu e a redescoberta de que a Terra gira em torno do sol. Segundo o filósofo, Galileu teria dissolvido o espaço de localização por ter concebido um “espaço infinito,

e infinitamente aberto [...], o lugar de uma coisa não era mais que um ponto em seu movimento, exatamente como o repouso de uma coisa não passava do seu movimento infinitamente ralentado” (FOUCAULT, 2003, p. 412). Vê-se desse modo o profundo transtorno do espaço medieval. Se, na peregrinação medieval, o deslocamento adquire sentido sobretudo na passagem de um local a outro, regido por uma rígida hierarquia cosmogônica, na modernidade inaugurada por Galileu a relação de localização inverte-se, e o sujeito deve forçosamente reconhecer-se como mero “ponto” em uma linha de movimento infinita. Essa experiência radicalmente diferente do espaço pode ser percebida se compararmos a lógica do deslocamento no Purgatório e diversos relatos contemporâneos de peregrinação. Almejando marcar uma diferença explícita em relação ao mero turista, que goza apenas de maneira tópica o local em que se encontra (tornando-o, de certo modo, equivalente a todos os outros locais que pode eventualmente visitar), os devotos costumam dizer que a verdadeira experiência da peregrinação não consiste em propriamente *chegar a algum local específico* (seja real, seja espiritual), mas simplesmente experienciar o próprio *movimento contínuo* da caminhada. O que, outrora, tinha destinação certa – ser admitido no Paraíso – converte-se numa experiência de uma fé contínua, sem paragem. Trata-se, com efeito, de uma paisagem outra, agora marcada pelo conceito de “vida” e, portanto, de “sujeito” – no interior da qual a peregrinação não faz mais que mergulhar em seu mar infinito de *anthropos*. Aqui, o súbito retorno espiritual ao “local” ou estágio mais elementar da fé de onde se partira já não é mais capaz de atemorizar completamente o peregrino, que passa a buscar as respostas de suas variações sentimentais única e exclusivamente em sua própria psicologia.

Escutar o meu interior, a criação que me rodeia, a Deus. [...] A solitude: estar só em sua inteireza perante o céu, a terra e o mar, perante Deus. O meu melhor companheiro sou eu mesmo. [...] *A chegada em Santiago provoca certa depressão nas pessoas porque significa o fim de algo que deveria ser o clímax, mas não é.* O mais importante é o caminhar e não o chegar. Caminhar faz parte da nossa estrutura antropológica. (MANNES, 2003, s.p. Grifos meus).

2 O conceito de heterotopia

Definida a noção de espaço de localização, cumpre agora investigar qual o lugar nela ocupado pelo conceito de heterotopia.

Segundo Foucault, todo espaço seria, essencialmente, um “conjunto de relações que definem posicionamentos *irreduzíveis* uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos” (2003, p. 414. Grifos meus). Haveria, por exemplo: *posicionamentos de passagem* – a rua, o trem, os carros; *posicionamentos de repouso* – casa, quarto, leito; *posicionamentos de parada provisória* – cafés, cinemas, praias, etc.

Haveria, ainda, certos posicionamentos que teriam o poder de se relacionar com todos os demais posicionamentos de uma sociedade. Fundamentalmente, seriam dois: a *utopia* e a *heterotopia*. Foucault crê ser extremamente necessário destacá-los numa reflexão sobre o espaço por, justamente, serem uma espécie de analogia direta, inversa ou justaposta de todos os demais posicionamentos reais de uma determinada cultura.

As *utopias* seriam essencialmente posicionamentos imaginários sem lugar real; estabeleceriam, com a cultura, uma analogia direta ou inversa – seja a sociedade aperfeiçoada, seja a sociedade distópica.

As *heterotopias*, por sua vez, seriam lugares reais, cuja existência concreta fora estabelecida na própria instituição da sociedade. Teriam por função acolher, em seu interior, todos os demais posicionamentos da cultura através da *representação*, *contestação* e *inversão*. Seriam, por assim dizer, uma arquitetura reflexa, uma estrutura espelhada na qual um fino limiar separaria e conectaria o virtual com o real. O espelho, segundo Foucault, seria uma heterotopia por excelência: ao nos contemplarmos no espelho, percebemos o lugar que ocupamos com nosso corpo de modo simultâneo. De um lado, como lugar absolutamente real, nosso corpo inserido no espaço real confirmado através da imagem espelhada; e, de outro, lugar absolutamente irreal, porque nossa noção de espaço real passa a ser, agora, determinada por um ponto puramente virtual, a imagem refletida. Ao estender-se “lá longe” a imagem de nosso corpo imerso no espaço que nos circunda, o espelho nos permitiria contemplar nosso posicionamento no espaço precisamente porque elabora, através da imagem reflexa, nossa própria ausência aí convertida em presença

puramente virtual. A imagem do espelho cria, portanto, essa espécie de espaço simultaneamente real e irreal, concreta e virtual; simula, de modo *justaposto*, nossa presença e ausência no espaço.

A *heterotopologia* – estudo dos posicionamentos heterotópicos – deve identificar em um posicionamento seis princípios que determinariam seu caráter heterotópico:

- 1) Toda sociedade produz posicionamentos heterotópicos; entretanto, não há uma *forma* heterotópica universal;
- 2) Todo posicionamento heterotópico funciona de maneira *sincrônica* com a cultura, e é possível que um mesmo posicionamento heterotópico tenha função diversa em culturas diferentes (ex.: o cemitério);
- 3) Heterotopias têm o poder de *justaposição*, em um único lugar real, de vários posicionamentos reais (ex.: cinema, teatro, jardim);
- 4) Toda heterotopia envolve uma *heterocronia*; essas heterocronias estabelecem rupturas com o tempo tradicional e podem variar numa escala desde o *tempo infinito* (ex.: museus, bibliotecas) até o *tempo precário* (ex.: festas, feiras, cidades de veraneio). As *heterocronias* são o modo pelo qual se evoca uma espécie de *saber imediato* da cultura;
- 5) Todo espaço heterotópico possui uma *estrutura de abertura e fechamento*, de *isolamento e penetrabilidade* (ex.: ritos de purificação, motéis em rodovias norte-americanas);
- 6) Toda heterotopia tem, em relação ao real, uma função, que pode variar em escala desde a *heterotopia de ilusão*, aquela que denuncia como mais ilusórios ainda todos os demais espaços reais (ex.: bordel), até a *heterotopia de compensação*, espaço meticulosamente organizado na proporção inversa à desordem do espaço real (ex.: colônias de jesuítas).

Segundo Foucault (2003), caberia à heterotopologia tipificar e classificar os posicionamentos heterotópicos e investigar o modo como funcionam, para uma determinada cultura, como uma espécie de reserva inesgotável de *imaginação*, isto é, um espaço no qual a civilização logra exercitar a perpétua metamorfose dos posicionamentos reais mediante um intenso exercício de virtualização de todo espaço possível. O barco,

para o autor, seria o posicionamento heterotópico por excelência. Seria uma espécie de “espaço flutuante, lugar sem lugar” (p. 421), portanto, simultaneamente real e virtual, lá onde no mar sua imagem se perde das vistas. É fechado em si; porém, simultaneamente, fora lançado ao infinito das águas. Cruzando os estreitos marítimos e abarcando “de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel a bordel” (p. 421), os barcos colheriam e presenteariam cada colônia com o que haveria de mais precioso em seus jardins. O barco seria não apenas o maior instrumento de desenvolvimento econômico, mas também “a maior reserva de imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura, e a polícia, os corsários” (p. 422).

3 Os caminhos de Compostela

Para nossa heterotopia da peregrinação, elegeremos o caminho de Compostela, dedicado ao grande Apóstolo da Galícia, São Tiago, como recorte. Aqui, faremos uma breve revisão histórica desse momento.

A peregrinação jacobea tem início por volta dos anos de 820-830, com a peregrinação do rei Alfonso II, o Casto, e sua corte asturiana até o achado do sarcófago de São Tiago na Galícia, extremo ocidente da Europa (SINGUL, 1999, p. 54). O auge da peregrinação a Compostela se dá no século XII (p. 83). Entre os diversos motivos do surgimento do fenômeno da peregrinação à tumba apostólica está o culto àquele que havia pregado na Espanha – “*Jacobus, filius Zebedei, ... hic Spaniae et occidentalia loca predicavit*” – e contribuído com sua santidade no combate às forças do Islão andaluz. Os povos da Europa altomedieval eram simpáticos com o Reino das Astúrias porque haviam vencido os muçulmanos em uma luta desigual e configurado, assim, uma rota segura aos confins ocidentais. A descoberta e construção do *Locus Sanctus* jacobeu significara, para o homem europeu, a esperança devota e piedosa de uma vida renovada através da visita a uma “terra virgem, santa e despolitizada, na qual tinham muito a ganhar e nada a perder” (SINGUL, 1999, p. 54).

A peregrinação a Santiago de Compostela fora um fenômeno extremamente complexo. Diversas fontes do século XII dão conta da presença de uma multiplicidade de povos e verdadeiros movimentos de massa:

Todos os povos, de todas as raças e de todas as condições estão presentes, tanto nos caminhos, como na própria cidade de Compostela. Tal afirmação, ainda que pareça hiperbólica aos nossos olhos, nos revela a extensão e densidade da devoção a São Tiago. (DYAZ Y DYAZ, 1992, p. 133).

O poder de intercessão de São Tiago é bastante vasto e um sem-número de milagres lhe são atribuídos pelos peregrinos jacobeus. Assim diz o *Liber Sancti Jacobi*, ou *Codex Calixtinus*, uma espécie de compêndio de milagres e guia de peregrinação a Santiago de Compostela, do século XII:

A saúde é dada aos doentes, a vista é devolvida aos cegos, a língua dos mudos é desatada, a audição é concedida aos surdos, um andar normal é dado aos coxos, os possessos são libertados, as preces dos fiéis são atendidas, suas promessas são cumpridas, as cadeias do pecado se rompem, o céu se abre aos que o procuram, o consolo é dado aos aflitos. (FRANCO JR., 1999, p. 86).

Segundo Franco Jr. (1999, p. 86), São Tiago era invocado nas mais diversas circunstâncias: “prisoneiros ou escravizados pediam para ser libertados, mulheres para engravidar, pessoas caídas ao mar para retornarem ao navio ou serem levadas salvas para a terra. Poderosos pediam para ser ajudados em batalha”. Os peregrinos elencados por São Tiago em seus milagres são, em primeiro lugar, os pobres; em segundo, os doentes – diz o *Liber Sancti Jacobi* (p. 103): “humilha os poderosos, enaltece os humildes, ama a pobreza [...], refúgio dos pobres, fortaleza dos fracos, consolo dos atribulados, salvação dos peregrinos”.

A *via peregrinalis* é uma via estreita, de difícil acesso, que exigirá do peregrino o “controle do corpo e das paixões corporais (do ventre pela redução das refeições, e dos prazeres carnavais), além das outras paixões (como, por exemplo, a avareza), a purificação do espírito, o que leva à

humildade e à pobreza” (DYAZ Y DYAZ, 1992, p. 136). Antes, durante e depois de sua jornada, cada peregrino deve:

pagar suas contas, perdoar eventualmente seus devedores, e colocar em ordem e em paz sua família, seus vizinhos, seus dependentes que permanecem no lugar. E mais ainda, deve distribuir seus bens supérfluos entre os pobres; fazer-se perdoar por todos aqueles que sofreram suas injustiças; deve prometer enfim que ele os tratará com mais generosidade, mais justiça, mais caridade, a partir de seu retorno de Compostela. (DYAZ Y DYAZ, 1992, p. 139).

O *homo peregrinus* é, portanto, aquele que, em uma espécie de exílio voluntário – inspirado por aqueles que serviram a Cristo –, segue em busca de sua verdadeira pátria, o reino celestial (DYAZ Y DYAZ, 1999, p. 417). O historiador Ivo Correia de Melo Neto (2010, p. 54) estabelece os tipos de peregrinação: *votiva*, em agradecimento por uma graça recebida; *penitencial*, por punição a algum pecado cometido; de *livre vontade*, como exercício de ascese e devoção; e *sanativa*, em busca da cura. Somente a peregrinação sanativa, isto é, em busca do milagre, não teria sido “oficialmente” permitida, embora fosse amplamente tolerada.

As rotas até Compostela podiam ser feitas pela terra, desde a França, ou pelo mar, a rota preferencial dos ingleses. O livro V de *Liber Sancti Jacobi* destaca quatro grandes caminhos da França até a terra jacobea: Paris, Vezelay, Le Puy e Arles (DE AGUIRRE, 2016, p. 177). Com o tempo, as rotas ofereciam uma estrutura completa à peregrinação. Destaca ainda o *Liber Sancti Jacobi* as múltiplas funções da igreja: culto a outros santos, abrigo de relíquias, dispor de hospitalidade aos viajantes, e, também, “igrejas-funerárias”, onde jaziam tanto os corpos de peregrinos que morreram em jornada, como também corpos santos:

Estos tres hospitales están colocados en sitios necesarios; son lugares santos, casas de Dios, reparación de los santos peregrinos, descanso de los necesitados, consuelo de los enfermos, salvación de los muertos, auxilio de los vivos. Así

pues, quienquiera que haya edificado estos lugares sacrosantos poseerá sin duda alguna el reino de Dios. (DE AGUIRRE, 2016, p. 182).⁴

Havia também uma complexa regulamentação da peregrinação. Cada devoto deve, antes de partir, confessar-se; obter a permissão do sacerdote, e, em alguns casos, a autorização do cônjuge. Havia, também, uma *lex peregrinorum*, que regulamentava a prática da peregrinação, consistindo basicamente de benefícios, isenções fiscais e direitos quanto à disposição testamentária para caridade. Os monarcas, por sua vez, também favoreciam o afluxo de peregrinos com isenção de tributos, garantias comerciais e punições severas àqueles que furtassem o caminhante. A igreja adotava, através do direito canônico e de resoluções conciliares, posições em favor da peregrinação – como excomunicação de molestadores e espoliadores de peregrinos, liberdade para que peregrinos circulassem por todo o território espanhol, benefícios fiscais a hospitais que ocupavam a rota compostelana (FRANCO JR., 1990, p. 107), e, ainda, indulgências de graça e perdão aos peregrinos (LEÃO, 2007, p. 84). A mera posse da concha jacobea (símbolo consagrado ao peregrino que comprovadamente chegara até Compostela) era, muitas vezes, suficiente para localizar o indivíduo sob a *lex peregrinorum*. O historiador Piotr Roszak localiza a importância dos caminhos de Santiago para uma primeira experiência de uma espécie de “lei internacional – especificamente, a proteção legal do peregrino (*ius peregrinandi*) foi a gênese dos esforços transnacionais de proteção e garantia de segurança da translação” (2015, p. 647).⁵

⁴ “Estes três hospitais estão localizados em lugares oportunos; são lugares santos, casas de Deus, reparação dos santos peregrinos, descanso dos necessitados, consolação dos doentes, salvação dos mortos, ajuda dos vivos. Assim, quem quer que tenha construído esses lugares sacrossantos, sem dúvida possuirá o reino de Deus” (tradução minha).

⁵ No original, “an international law – specifically, the legal protection of pilgrims (*ius peregrinandi*) was the genesis of transnational efforts to guarantee the safety of movement” (tradução minha).

4 A heterotopia da peregrinação

Com efeito, uma análise heterotopológica da peregrinação jacobea permite-nos identificar as características gerais e os seis princípios da heterotopia.

Primeiro, a peregrinação a Santiago de Compostela está, sob diversos aspectos, relacionada a todos os demais posicionamentos reais da cultura medieval. Isto pode ser verificado em dois aspectos cruciais. Primeiro, a universalidade do poder de intercessão de São Tiago – superado apenas por Santa Maria, conforme atestam as *Cantigas de Santa Maria*. Em oposição aos santos especialistas em interceder por certas necessidades ou enfermidades específicas, São Tiago tem poder tanto da cura, da natalidade, do resgate, da expurgação dos vícios e do mal, quanto da guerra, simbolizado por Santiago Matamouros. Segundo, o fato de que a peregrinação requer a conversão do *homo peregrinus* em um homem piedoso capaz de transformar a *totalidade* de suas atitudes cotidianas, tendo em vista a vida verdadeiramente digna do reino dos céus. Desse modo, a experiência da peregrinação requer a consciência – e transformação – da totalidade dos posicionamentos reais cotidianos.

Além disso, a peregrinação interliga o lugar real com outro lugar reflexo, virtual. Pois – e a *peregrinação sanativa*, aquela que parte em busca do milagre, simultaneamente proibida e tolerada pela igreja, não nos deixa dúvidas – é o espaço por excelência da ocorrência do *miraculoso*. Trata-se, com efeito, de um lugar real, localizado concretamente no espaço, e que, entretanto, está apto, como toda heterotopia, a presentificar e justapor posicionamentos virtuais, irreais e imaginários, seja através da miraculosa purificação espiritual, seja através da intercessão de milagres divinos.

De que modo se formaria o virtual na peregrinação? Segundo Jacques Le Goff, o milagre estaria intimamente ligado ao maravilhoso; e é numa espécie de “mundo às avessas, mundo ao contrário, distinção entre o *miraculosus*, o *magicus*, o *mirabilis*” (LE GOFF, 1985, p. 27) que o miraculoso adquiriria seu profundo sentido. Toda peregrinação é uma *heterotopia de compensação* na medida em que é “evidente a função de compensação do maravilhoso. O maravilhoso é um contrapeso

à banalidade e regularidade do quotidiano [...], uma espécie de universo virado ao contrário” (LE GOFF, 1985, p. 26).

O maravilhoso conserva estreita relação etimológica com o espelho, a mais pura heterotopia na visão de Foucault. O termo *mirabilia* tem por raiz *mir* (*miror*, *mirari*) e trata de algo da ordem do visivo: é uma manifestação do olhar. É possível aproximar, segundo o léxico do Ocidente medieval, os termos *mirari*, *mirabilia* (“maravilha”) com *miroir* (“espelho”; o francês conserva, portanto, o parentesco com a origem em latim) (LE GOFF, 1985, p. 20). *Mirabilis* seria, segundo Le Goff, a manifestação do maravilhoso em toda sua potência sobrenatural e de origem pré-cristã, e reflete, através do inapreensível que sua aparição emana, a própria precariedade do cotidiano. A *mirabilis* se desdobraria em duas outras manifestações, que o autor identifica em polos específicos da cosmologia cristã: a manifestação do *magicus* seria o “sobrenatural maléfico, o sobrenatural satânico”; já a manifestação do *miraculosus* seria a outra parte do *mirabilis*, uma espécie de “maravilhoso cristão” (LE GOFF, 1985, p. 24), ao passo que *miraculum*, o milagre, seria um dos diversos eventos possíveis do *miraculosus*.

Segundo Le Goff, a ocorrência do milagre racionalizaria o maravilhoso ao mesmo tempo em que seria saturado por ele. Ou seja, o milagre seria, ao mesmo tempo, uma espécie de crítica do maravilhoso e sua manifestação concreta. Ao consagrar aos santos o poder de interceder pelo homem junto ao arbítrio de Deus, o milagre despojaria o maravilhoso de um de seus aspectos fundamentais: a imprevisibilidade. A doutrina cristã requer que o fenômeno do milagre se inscreva em uma situação prevista – que contenha certos gestos e símbolos previamente enumerados –, para que se possa comprovar sua ocorrência. Entretanto, segundo a historiadora Mercedes Brea, nas *Cantigas de Santa Maria* (códice composto em galego-português no período por Afonso X, onde são descritos diversos milagres intercedidos a peregrinos), sempre algo do maravilhoso insistiria no milagre à força de uma imprevisibilidade pré-cristã que causaria “se não terror, ao menos temor” (BREA, 1993, p. 61).

A relação com o maravilhoso pode ser pressentida no modo distinto como se articula o seu fracionamento nas formas mágicas e miraculosas. O diabo, manifestação mágica, pode assumir diversas cores

– negro (noite, morte), verde (islã), azul ou violeta (natureza inferior), marrom ou cinza pálido (enfermos e mortos), roxo (chamas e sangue) – e formas grotescas – deformada, mas humana, humanoide, bestial (BREA, 2012, p. 111); nada podendo, entretanto, determinar *a priori* a forma como irá se apresentar ao homem. A diversidade iconográfica do diabo não tem correspondência na imagem dos santos, cujo repertório é comparativamente mais restrito. São Tiago, por sua vez, é representado em três formas fixas – apóstolo, cavaleiro e peregrino – e a evolução de sua iconografia é bem marcada historicamente (TORRAS, 2012). Haveria certa previsibilidade acerca da imagem e dos gestos dos santos, e Le Goff chega, inclusive, a apontar certo cansaço do homem medieval diante de tal previsibilidade:

[...] temos depois uma regulamentação do maravilhoso no milagre. Temos simultaneamente um controlo e uma crítica do milagre que, no limite, faz desvanecer o maravilhoso, e por fim temos aquilo a que eu chamo uma tendência para racionalizar o maravilhoso e em particular para despojá-lo mais ou menos de um carácter que me parece essencial, a imprevisibilidade. [...] Desde que se encontre numa determinada situação, sabe-se logo que procederá a uma multiplicação dos pães, que operará uma ressurreição, que expulsará um demônio. Dada a situação, já se sabe o que irá acontecer. Temos assim um processo de esvaziamento do maravilhoso. (LE GOFF, 1985, p. 25).

Porém, há situações na peregrinação que põem em xeque a previsibilidade e a racionalização do maravilhoso; e a peregrinação é por excelência o espaço de exercício *in loco* da distinção perceptiva entre o maravilhoso, o miraculoso e o mágico. O milagre narrado no capítulo XVII do Livro II do *Liber Sancti Jacobi* permite elucidar melhor as distinções entre o maravilhoso, o miraculoso e o mágico; bem como compreender de que modo se formam as justaposições de posicionamentos reais na imagem virtual da heterotopia de peregrinação. Trata-se da história do peregrino Giraldo, um peleteiro da região de Lyon que tinha por hábito ir anualmente a Compostela em peregrinação votiva. Vivia de maneira casta

e solitária com sua mãe; porém, logo no dia anterior ao início de mais uma jornada jacobea, fornicava com uma jovem; desse modo, sem confessar-se, parte em pecado para sua peregrinação. Durante seu caminho, vê surgir a figura de São Tiago, que o recrimina por ter peregrinado sem se confessar, e, antes mesmo que pudesse decidir regressar para readquirir a graça, São Tiago aparece uma segunda vez, admoestando-o que tal intenção não bastava e que, caso pretendesse se salvar, deveria cortar fora as partes com as quais pecara. Giraldo, embora argumente que o suicídio era também pecado, opta por castrar-se logo após ter sido tranquilizado pelo Santo, que garantira interceder por sua alma junto aos céus. Um verdadeiro devoto de São Tiago, porém, deveria ter desconfiado desde o primeiro momento daquela figura – pois tratava-se, em verdade, do demônio travestido de Santo, trazendo a tentação do suicídio. Mercedes Brea (2012, p. 117) nota que, nas iluminuras contidas na primeira parte do códice *T.I.1 del Monasterio del Escorial*, que contém a primeira metade das *Cantigas de Santa María*, o artista subtraía da aparição demoníaca o halo de santidade que identifica São Tiago nas outras representações. O halo é, precisamente, aquele excesso luminoso que, saturando a imagem divina, representa o *divino maravilhoso*. Desse modo, o elemento mais expressivo que permite distinguir o miraculoso do mágico é, justamente, um aspecto da intensa fulguração do *mirabilis*. Os desdobramentos da história do peleiro Giraldo terminam pela intercessão positiva de São Tiago e Santa Maria em favor do peregrino, que terá a vida restituída (ainda que, no lugar dos genitais extirpados, tenha surgido apenas uma verruga através da qual Giraldo urinava; BREA, 2012, p. 115).

Este relato de milagre permite-nos explicitar dois outros aspectos heterotópicos da peregrinação. Primeiro, a estrutura de abertura e fechamento, isolamento e penetrabilidade, da rota de peregrinação. Conforme descrevemos, há uma série de regras e dogmas que devem ser estritamente seguidos para que se possa adentrar o lugar altamente regulado da peregrinação. Para partir, o peregrino deve resolver todas suas pendências terrenas, confessar-se e obter a benção, e ter em mente que somente terá concluído sua peregrinação caso tenha se convertido integralmente em um homem piedoso, que deverá relacionar-se de modo completamente diferente com sua sociedade. Giraldo, ao fornicar em

pecado uma garota e infringir desse modo as regras, torna incerto não apenas o estatuto de sua peregrinação, mas também o de sua vida pregressa, até então supostamente conduzida de modo devotado. O demônio se aproveita da situação para agir através de uma curiosa inversão da *função de compensação* da peregrinação: se peregrinar envolve, essencialmente, uma compensação da miséria cotidiana através da expurgação dos pecados e dos vícios, o demônio insta o peregrino a compensar pelo modo contrário, através da execução de um pecado ainda mais grave, o suicídio. Vê-se, desse modo, que o posicionamento real da fornicação está implicado em dois pontos virtuais justapostos: o da purificação e o da tentação. O milagre da intervenção de São Tiago e Santa Maria – mas também a verruga que brotara no local do pecado – é o modo manifesto como se refletem de modo visivo todos os demais posicionamentos reais – o ofício de peleteiro, a vida casta, a casa da mãe, o corpo da moça, a devoção, etc. – no interior do espaço heterotópico da peregrinação.

A heterocronia da peregrinação é a do tempo infinito. Ao deslocar-se até a morada eterna, o peregrino quer libertar-se da precariedade do tempo cotidiano. Ao inverter o fluxo cotidiano do tempo, o peregrino tem acesso a essa espécie de, conforme enunciara Foucault, *saber imediato* da heterocronia. É nesse sentido, sobretudo, que se deve compreender a longa dimensão temporal que o ato de caminhar até a terra santa envolve (dimensão que, na *Divina comédia*, recebia sentido máximo na pena temporal do Purgatório). A caminhada é, a exemplo do mártir, a própria crispação do corpo perante o tempo eterno; o corpo, ligado à terra, testemunha a eternidade através da fadiga e do cansaço, e somente será assegurada a vida eterna àqueles que perseverarem no caminho, pois têm esperança. A lei do contrapasso, tal qual elaborara Dante, contrasta o tempo precário da vida cotidiana com aquele, leve, do tempo eterno. Se a geografia terrestre é acidentada, repleta de risco, a luz que emana do dia e das cousas belas, e o caminho orientado pelas estrelas, é a promessa de eterna beatitude. Conforme relata o *Codex Calixtinus*, o Caminho de Santiago é, também, a Via Láctea, através da qual o peregrino pode orientar-se rumo a Compostela, isto é, ao campo de estrelas.

A peregrinação é, assim como o barco destacado por Foucault, uma espécie de *espaço flutuante, lugar sem lugar*. Não apenas as rotas marítimas, mas também as terrestres, abrem, em plena geografia terrestre, o espaço infinito do campo de estrelas, território de transmutação miraculosa do espaço e do tempo. O barco e a peregrinação estão entremesclados em uma imagem central da arqueologia do saber e da loucura. Trata-se da *Narrenschiff*, a nau de loucos que, desde a Idade Média, levavam de uma cidade a outra os insanos:

É possível que essas naus de loucos, que assombraram a imaginação de toda a primeira parte da Renascença, tenham sido naus de peregrinação, navios altamente simbólicos de insanos em busca da razão [...]. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Essa navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a passagem absoluta. Num certo sentido, ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semi-real, semi-imaginária, a situação liminar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval. (FOUCAULT, 1978, p. 15-16).

A peregrinação goza, também, de situação liminar: o acesso regulado à peregrinação cumpre, efetivamente, garantir a partida irrestrita ao “outro mundo”; e o retorno do peregrino à sua cidade natal é, também, o retorno daquele doravante estrangeiro, que deve conservar-se na mais estrita caridade e bem-aventurança.

Por fim, pode-se elencar como uma das funções do espaço heterotópico da peregrinação a progressiva racionalização da geografia da Europa – através, sobretudo, da *lex peregrinorum*. É somente na Idade Clássica, com o advento dos Estados modernos, que esse direito será revogado, mediante exigência de diversas permissões oficiais – como as disposições reais de Luís XIV de 1671 e 1687 (SINGUL, 1999, p. 62) e aquelas exigidas pela Coroa Inglesa às naus de peregrinos. Isto,

entretanto, não diminuirá a importância do Caminho de Santiago como “a mais longa rua da Europa” (ROSZAK, 2015, p. 650).⁶

O marco regulatório da peregrinação, acompanhado de intensa circulação em massa de povos de diversas origens, pode ser compreendido, conforme sugere o historiador Piotr Roszak (2015, p. 48), como uma origem arqueológica da *zona de Schengen*, que unirá as fronteiras comuns dos 26 Estados da União Europeia. Entretanto, se é o caso de aproximarmos o Caminho de Santiago da União Europeia, vale a pena indagar de que modo esta se relacionará com o seu entorno. Pois, se a rota jacobea fora fundamentada a partir da guerra contra o islã, tal fato não impediu que se entresse São Tiago, ainda Matamouros, interceder com um milagre em benefício de um muçulmano: “[...] narrado pela *Historia Compostelana*, e que teria beneficiado um muçulmano, curando-o de um abscesso no pescoço, pois ele reconhecia que o apóstolo estava sempre pronto a favorecer ‘quantos lhe imploram ajuda’” (FRANCO JR., 1990, p. 105-106).

5 Conclusão

Buscamos, ao longo do artigo, demonstrar que a análise heterotopológica da peregrinação – em especial, do Caminho de Santiago – pode ajudar a compreender de que modo o fenômeno da peregrinação se relaciona com o espaço de localização medieval. Além disso, pode servir como ponto de inflexão para o aprofundamento da arqueologia da loucura e da razão ocidental. A sobrevivência da peregrinação como forma contemporânea de devoção também pode ser explorada através do conceito de heterotopia, destacando-se assim as funções sincrônicas diversas que uma mesma forma – o ato de peregrinar – recebera ao longo da história. Por fim, destaca-se a importância de se investigar de que modo a peregrinação contribuiu para a racionalização da geografia – em especial, a europeia –; e também se há uma possível relação entre a atual *zona de Schengen* e a peregrinação jacobea.

⁶ No original, “the longest street in Europe” (tradução minha).

Referências

BREA, M. Demonios travestidos de santos: el caso del peregrino engañado por Satanás. In: PAREDES, J. (ED.). *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2012. p. 109-122.

BREA, M. Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa Maria*. *Revista de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, v. V, p. 47-61, 1993.

DANTE, A. *Divina comédia: Purgatório*. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999.

DE AGUIRRE, J. M. Una arquitectura del Camino de Santiago: los binomios hospital-iglesia funeraria entre los Pirineos y la Meseta (1150-1220). In: GARCÍA DE CORTÁZAR, J. Á.; TEJA, R. (Ed.). *Los monasterios medievales en sus emplazamientos: lugares de memoria de lo sagrado*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María La Real del Patrimonio Histórico, 2016. p. 175-211.

DYAZ Y DYAZ, M. Interprétations du pèlerinage jacobèen: les traces du pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle dans la culture européenne. *Patrimoine Culturel*, Estrasburgo, v., n. 20, p. 3-7, 1992 (material traduzido e disponibilizado por Viviane Cunha).

DYAZ Y DYAZ, M. Las Peregrinaciones y la peregrinación a Santiago. CONGRESO DE ARQUEOLOGÍA MEDIEVAL ESPAÑOLA, 5., 1999, Valladolid. *Actas...* Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001. v. 1. p. 417-422.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 411-422.

FOUCAULT, M. Stultifera Navis. In: _____. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 3-44.

FRANCO JR., H. Os peregrinos, transmissores de práticas religiosas e sociais. In: _____. *Peregrinos, monges e guerreiros: feudo-clericalismo e religiosidade em Castela medieval*. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 83-112.

HANSEN, J. A. Notas de leitura. In: DANTE, A. *Divina comédia*. Tradução de João Trentino Ziller. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. p. 9-58

HONESS, C. E.; TREHERNE, M. Introduction. In: DANTE, A. *Purgatorio*. Indianapolis: Hackett Publishing, 2016. p. viii-xxxviii

LE GOFF, J. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LE GOFF, J. *O nascimento do Purgatório*. Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

LEÃO, Â. V. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

MANNES, P. Q. Relatos e reflexões sobre o caminho de Santiago. Disponível em: <<http://amigosdocaminho.com.br/relatos-e-reflexoes-sobre-o-caminho-de-santiago/>>. Acesso em: 3 set. 2016.

DISTANTE, C. Prefácio. In: DANTE, A. *Divina comédia: Purgatório*. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 7-17.

NETO, I. C. de M. Peregrinos y santuarios en las cantigas de Santa María. *Temas Medievales*, Buenos Aires, v. 18, p. 47-72, 2010.

ROSZAK, P. The “Prelude” to the Camino. The Way of St. James and the Cultural Identity of Kuyavia e Pomerania. *Compostellanum: Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, v. 60, n. 3-4, p. 645-653, 2015.

SARDAGNA, C. A. *Leitura do Purgatório da Divina comédia: o cenário, uma mulher e a procissão no paraíso terrestre*. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

SINGUL, F. *O Caminho de Santiago*. Rio de Janeiro: EDUERJ. 1999

TORRAS, B. F. Do apóstolo ao peregrino: a iconografia de São Tiago na escultura devocional medieval em Portugal. *Medievalista*, v. 12, 2012. Disponível em: <<http://medievalista.revues.org/624>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Recebido em: 15 de maio de 2018.

Aprovado em: 29 de outubro de 2018.



A mitologia grega (1803-1804)¹

Friedrich Schlegel

Constantino Luz de Medeiros (Trad.)

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
constantinoluz@usp.br

A mitologia grega é dividida em duas épocas: a primeira abarca a mitologia homérica, a mais antiga que conhecemos, e da qual não se pode indicar a maioria das fontes; a segunda contém a história da introdução das divindades estrangeiras, com suas fábulas e lendas. O próprio modo de inserção [dessa mitologia] através de irmandades secretas e, por assim dizer, missionários, indica que ela era estrangeira e não nativa; pertencem a essa mitologia, por exemplo, o culto a Baco, o qual surge em uma época tardia, a partir da Frígia, e o culto a Ísis, tomado de empréstimo dos egípcios em uma época ainda mais tardia, e, principalmente, os Mistérios de Deméter, em Elêusis. Na verdade, nessa época também seria preciso mencionar a relação entre os filósofos e a mitologia, pois ou eles a rejeitavam inteiramente, ou buscavam dar-lhe uma interpretação elevada. Por essa razão, nosso objetivo não pode ser o de caracterizar detalhadamente a mitologia grega; o que devemos fazer aqui é uma caracterização, uma verificação e um ajuizamento geral sobre o conceito de mitologia.

¹ Tradução de „Die griechische Mythologie (1803-1804)“, publicado em *Schriften und Fragmente: Ein Gesamtbild seines Geistes*, obra de Friedrich Schlegel editada por Ernst Behler e publicada pela Alfred Kröner Verlag em 1956. Destaca-se, desde já, que os grifos presentes no texto, salvo aqueles que vêm nos termos em alemão, são do autor.

O conceito geral de mitologia, sobre o qual todos estão de acordo, é uma mistura de história, lendas reproduzidas oralmente, simbologia, e poesia acrescentada arbitrariamente. Apenas sobre a origem da mitologia e o modo de interpretá-la é que se tem opiniões diferentes. Alguns desejam interpretá-la de um modo inteiramente histórico, outros, de um modo totalmente alegórico; já entre os antigos é possível encontrar essas duas perspectivas divergentes. Considerar apenas uma dessas perspectivas leva a uma grande parcialidade. Assim como é inegável que a antiga mitologia contenha alusões às forças da natureza, como, por exemplo, ao sistema dos planetas, também é inegável que se possa encontrar nela tradições realmente antiquíssimas das condições primitivas dos homens, das ações maravilhosas de heróis grandiosos, das migrações de inúmeros povos, assim como da fundação e do desaparecimento de reinos grandes e poderosos. Todavia, mesmo que ambas as perspectivas [a histórica e a alegórica] sejam combinadas, ainda assim não será suficiente; é preciso que uma terceira perspectiva, a filosófica, seja acrescentada: a mitologia deve ser interpretada também a partir da própria verdade, a partir da religião verdadeira e simples que podemos certamente encontrar entre os homens mais antigos.

Supõe-se que a essência do espírito infinito [*unendlichen Geistes*] deve ter sido originalmente revelada ao homem, mas de um modo simples, infantil e simbólico, especificamente como o Pai ou Rei que tudo cria e governa – uma ideia que nem mesmo a filosofia pode reprovar, e que muitas vezes tomou como auxílio, sempre que buscou demonstrar sua convicção sobre esse assunto e quando precisou abandonar os conceitos abstratos da escola. Supõe-se isso, e a partir dessas concepções simples e simbólicas é fácil encontrar a transição para toda mitologia – emprestam-se forças naturais à divindade, a qual é personificada enquanto Pai-Filho, Rei-Servo, Cifra [*Zahl*], e, assim, abrem-se de uma vez as portas da fantasia; então, seguem-se naturalmente as mais variadas representações mitológicas, combinações e criações poéticas. Tudo, até mesmo o acaso contribui para enriquecer o círculo da mitologia. Tal reprodução acidental das divindades pode ser atribuída à antiga condição das línguas, a qual possibilitou que o epíteto de uma divindade cujo sentido havia se perdido,

ou da qual se ouviu [o nome] em nações estrangeiras, neste ou naquele rito de adoração ou festa, tenha sido apropriada como uma nova divindade.

A perspectiva histórica, a qual reduz tudo a fatos, ou a perspectiva psicológica, que atribui tudo às invenções da fantasia, podem naturalmente explicar muita coisa, mas não são suficientes para compreender nenhuma mitologia; pois dificilmente se encontrará uma mitologia na qual não existam traços do verdadeiro conceito da divindade, mesmo que [este] se encontre desfigurado em razão de estranhas misturas. É certo que sem o simbólico, isto é, sem a relação com o Ser infinito, não existe mitologia alguma. Aliás, também o politeísmo e toda matéria que seja em si fabulosa nas diferentes mitologias, os conceitos principais [*Hauptbegriff*] e o fundamento da verdadeira religião não se opõem ao monoteísmo, nem lhe são irreconciliáveis. Além disso, desde que se compreenda a unidade divina enquanto totalidade [*Allheit*], e a totalidade apenas enquanto unidade [*Einheit*], encontraremos uma surpreendente prova histórica na mitologia hindu. Esta contém, de longe, muito mais matéria fabulosa do que a mitologia grega; a quantidade de divindades secundárias, das fábulas mais estranhas e de representações simbólicas é monstruosa, bem maior do que em qualquer outra mitologia. Ainda assim, em nenhuma outra mitologia pode-se encontrar um conceito tão claro e evidente do Ser mais elevado enquanto espírito infinito. Aqui, o conceito de unidade divina predomina inteiramente, do princípio ao fim, e as diversas manifestações poéticas e fábulas surgem apenas como expressão simbólica das forças naturais, ações e configurações que lhe são subordinadas. De fato, [na mitologia hindu] toda unidade é tanto seu conceito universal, como sua manifestação singular; mesmo os filósofos [acreditam que] é possível encontrar aqui, de uma forma muito nítida, a representação mais verdadeira da unidade divina enquanto Trindade; e ao lado dessa suprema ideia de uma religião verdadeira, muitas outras [ideias], como a encarnação [*Menschwerdung*], etc.

Desde que se considerem as diversas forças naturais representadas simbolicamente enquanto algo subordinado a *um* Ser infinito, o monoteísmo pode, em certa medida, ser muito bem associado ao politeísmo. Todavia, na mais antiga mitologia grega esse não era

absolutamente o caso, e nesse ponto não é muito diferente da mitologia hindu. A mitologia homérica é [uma espécie] de politeísmo sem qualquer traço de monoteísmo, assim como mero antropomorfismo sem qualquer simbologia do universo e da natureza. Nela, o antropomorfismo é elevado à potência máxima, os deuses são meros homens, quase sem simbologia e relação com o infinito. As únicas alusões a um princípio superior em Homero são dois nomes de divindades, muitas das quais podem ser explicadas, enquanto outras, provavelmente de origem estrangeira, permanecem inexplicáveis. Os deuses nos quais encontra-se a alusão a algo elevado são Zeus, o Vivo, que leva os vivos; e Apolo, o Funesto – ou seja, *Vida e Morte*. Por essa razão, os homens em Homero também parecem irreligiosos. Porém, essa irreligiosidade não deve ser compreendida como mera oposição à religião, nem como incapacidade para a religião, mas sim como insuficiência, como ignorância infantil. Como é que se pode falar de incapacidade onde nenhuma religião foi ensinada? Os homens homéricos são tão irreligiosos quanto as crianças; ao mesmo tempo, como estas, eles demonstram vivacidade, delicadeza, receptividade, imparcialidade e a ingenuidade de sentimento, a qual se poderia chamar de religiosa.

O mesmo não ocorre com a mitologia grega da segunda época. Suas divindades são realmente mais sublimes e plenas de sentido do que as divindades homéricas; em todas as doutrinas, composições poéticas e configurações dos Mistérios existe certa relação com as forças da natureza e, nesse sentido, naturalmente, uma relação visível com o infinito.

Mas o equívoco foi [que nessa época] se permaneceu apenas na mera força da natureza; de um modo muito intenso e parcial, compreendia-se o Ser infinito enquanto natureza e força viva, e não como espírito, como Eu infinito. Essa compreensão teve como consequência necessária a adoração da sensualidade absoluta; de fato, os gregos da época tardia se deixaram levar pela sensualidade mais ostensiva, opulenta e desregrada; [eles] consideravam essa sensualidade como a palavra mais sagrada e divina, ao acreditar que a liberdade e a alegria mais dissolutas, as quais predominavam em tais cerimônias religiosas, eram a melhor forma de representação e adoração da vida infinita da natureza. Essa sensualidade,

a qual não se restringia apenas ao serviço religioso e às festas, mas que logo se alastrou por todo o caráter da nação, fornece uma explicação clara sobre a grande imoralidade como que sancionada por gregos e romanos da época tardia. É possível encontrar um exemplo parecido com essa sensualidade religiosa, embora extremo e inteiramente oposto, nas religiões bastante espirituais dos entusiasmados penitentes e ascetas, os quais – assim como os gregos da época tardia [o faziam] através da inteira devoção à sensualidade – acreditavam aproximar-se de Deus do modo mais complacente, através da completa mortificação de tudo o que fosse corporal e da absoluta autodestruição. Ambas [as crenças] são um entusiasmo equivocado. Em razão do contexto histórico, é entre os primeiros cristãos que essa aguda oposição se mostra de um modo ainda mais nítido. Essa espantosa degeneração de gregos e romanos tardios foi o que fez com que os cristãos, que surgiam ao mesmo tempo que eles, se opusessem [à sensualidade] de um modo ainda mais radical do que estava inscrito em sua religião, produzindo um ódio entre cristãos e pagãos e o desprezo exagerado por tudo o que fosse sensual e figurado, especialmente o que tivesse qualquer relação com gregos e romanos; decerto, devemos imputar mais a esse ódio do que à selvageria dos conquistadores bárbaros a adoração e a destruição de tantas obras da ciência e da arte.

Quanto ao surgimento dos Mistérios, não é possível comprovar historicamente nada de forma segura, pois, de modo a intensificar seu prestígio, sua origem foi situada nas épocas mais obscuras, a partir de alguma divindade (Orfeu, por exemplo). É provável que o início [de sua adoração] tenha ocorrido principalmente antes da introdução de Baco, Ísis ou Cibele. Aliás, é claro que foi o sentimento de irreligiosidade, ou melhor, de ausência de religião na mitologia homérica, o que ocasionou o surgimento dessa nova mitologia, mas, ao mesmo tempo, pelo fato de que o conceito de espírito infinito e divino está quase perdido, foi natural que se buscasse a plenitude infinita, a força e a vida da natureza. O mesmo costuma ocorrer entre homens para os quais aquele conceito [de espírito infinito e divino] não foi transmitido pelos pais ou mestres, mas que o descobriram por si mesmos, o que pode muito bem acontecer,

como é o caso de muitos filósofos gregos, como Anaxágoras, Platão, Pitágoras, etc., mas esses são casos isolados no conjunto do povo. Alguns, os quais não quiseram ou puderam contentar-se apenas com conceitos filosóficos meramente abstratos, como, por exemplo, Pitágoras, buscaram realizar uma reforma nas ideias religiosas, introduzindo o culto simbólico do espírito infinito. Porém, essas foram as únicas tentativas. Outros, especialmente os filósofos tardios, desprezavam qualquer forma de mitologia, distanciando-se das crenças populares em geral, como aconteceu, de um modo semelhante, entre católicos e protestantes.

A tentativa dos tragediógrafos de moralizar a mitologia (a profanação dos Mistérios por Ésquilo) foi mal sucedida, bem como a tentativa dos filósofos de criar uma mitologia espiritual. Os tragediógrafos deram à mitologia uma moral muito elevada, mas nenhum misticismo, de modo que não foram capazes de aperfeiçoá-la.

Assim, a conclusão de nossa reflexão é que a mitologia grega nunca foi um todo satisfatório e coerente, mas sempre um caos de belos fragmentos e elementos míticos; e que, nos Mistérios, essa mitologia possuía o gérmen de uma perspectiva mais elevada do que nos poemas homéricos, mas também uma tendência predominantemente parcial e materialista, ao passo que a mitologia deve, sobretudo, ser universal, como a mitologia hindu, a qual unifica o que há de mais sensual na perspectiva grega com o que há de mais espiritual na filosofia.

Essa tendência ao materialismo entre os gregos (de que outro modo se pode chamar, de uma forma abstrata e filosófica, a aceitação e a adoração das forças produtivas da natureza, e a negação ou desconhecimento do espírito infinito?), que já se encontrava em Hesíodo e outros, em todas as suas Cosmogonias e Teogonias, as quais passaram dos Mistérios para a vida e a literatura, [essa tendência] teve uma influência prejudicial sobre toda sua formação [*Bildung*], pois o seu desenvolvimento, que seria abundante, diversificado e primoroso, tornou-se muito parcial e limitado.

Die griechische Mythologie (1803/1804)²

Friedrich Schlegel

Sie zerfällt in zwei Epochen: die erste begreift die homerische, die älteste, die wir kennen, und wovon sich die Quellen meist nicht aufweisen lassen; die zweite enthält die Geschichte der Einführung fremder Gottheiten mit ihren Fabeln und Sagen. Schon die Art ihrer Einführung durch geheime Bruderschaften und sozusagen Missionarien gibt kund, daß sie fremdartig und nicht einheimisch waren; dahin gehören z. B. Der Gottesdienst des Bacchus, den man in späterer Zeit von Phrygien hergebracht, und der der Isis, noch später von Ägypten entlehnt, vorzüglich auch die Mysterien der Demeter zu Eleusis. Bei dieser Epoche müßte eigentlich zugleich das Verhältnis der Philosophen zur Mythologie erwähnt werden, welche dieselbe entweder ganz verwarfen oder ihr eine höhere Deutung zu geben suchten. Es kann indessen hier nicht unsere Zweck sein, die griechische Mythologie genau im einzelnen zu charakterisieren, sondern nur eine allgemeine Charakteristik und eine Prüfung und Beurteilung nach dem Begriff der Mythologie überhaupt ist hier an Ort und Stelle.

Der allgemeine Begriff der Mythologie, worüber alle einverstanden, ist ein Gemisch von Geschichte, mündlich fortgepflanzten Sagen, Sinnbildlichkeit und willkürlich hinzugefügter Dichtung. Nur über den Ursprung der Mythologie und die Art, sie zu erklären, ist verschiedener Meinung. Einige wollen sie ganz historisch, andere ganz allegorisch erklären; schon bei den Alten finden sich diese beiden verschiedenen Ansichten. Eine dieser Ansichten allein auffassen, führt zur größten Eiseitigkeit. So unleugbar es ist, daß in der alten Mythologie

² Texto publicado em *Schriften und Fragmente: Ein Gesamtbild seines Geistes*, obra de Friedrich Schlegel editada por Ernst Behler e publicada pela Alfred Kröner Verlag em 1956.

Andeutungen auf die Naturkräfte und z. B. auf das Planetensystem enthalten sind, ebenso unleugbar ist es, daß sich in derselben uralte wahrhafte Traditionen vom früheren Zustande der Menschen, von wunderbaren Taten großer Helden, von der Wanderung zahlreicher Völker, von der Stiftung und dem Untergang großer, mächtiger Reiche finden. Aber es ist noch nicht einmal hinreichend, beide Ansichten zu verbinden; es muß noch eine dritte, die philosophische, hinzukommen: die Mythologie muß auch aus der Wahrheit selbst, aus der wahrhaften, einfachen Religion, die wir bei den ältesten Menschen mit Sicherheit annehmen können, erklärt werden.

Man setzt voraus, das Wesen des unendlichen Geistes sei dem Menschen ursprünglich offenbart worden, aber wie es einfachen, kindlichen, sinnbildlichen Menschen offenbart werden muß, als Vater und König nämlich, der alles erzeugt und regiert – eine Vorstellung, welche die Philosophie selbst nicht mißbilligen kann, sondern oft selbst zu Hilfe nehmen mußte, wenn sie ihre ganze Überzeugung über diesen Gegenstand aussprechen wollte und dazu die abstrakten Begriffe der Schule zu verlassen genötigt war. Man setzte dies voraus, und man wird von dieser einfachen, sinnbildlichen Vorstellung leicht den Übergang zur ganzen Mythologie finden – der Gottheit werden als Vater Kinder, als König Diener, Zahlen, personifizierte Naturkräfte beigegeben und hier mit einmal der Phantasie die Schranken eröffnet; es folgen die mannigfaltigsten mythologischen Darstellungen, Kombinationen und Dichtungen von selbst. Alles, selbst der Zufall, trägt dazu bei, den Kreis der Mythologie zu bereichern. Eine solche zufällige Vermehrung der Gottheiten ist z. B. Dem älteren Zustande der Sprachen beizumessen, der es möglich machte, daß die einer Gottheit zukommenden Epitheta, deren Verständnis verloren war, oder die man bei fremden Nationen, bei diesen oder jenen gottesdienstlichen Handlungen und Festen gehört hatte, zu eigenen neuen Gottheiten wurden.

Die historische, alles auf Tatsachen, und die psychologische, alles auf Erfindungen der Phantasie zurückführende Ansicht der Mythologie kann freilich sehr vieles erklären, reicht aber bei keiner einzigen Mythologie aus; denn es wird sich schwerlich eine Mythologie auffinden

lassen, in der nicht Spuren des wahren Begriffs der Gottheit, wenngleich durch fremdartige Beimischungen entstellt, vorhanden wären. Ohne alles Sinnbildliche, d. h. Ohne alle Beziehung auf das unendliche Wesen, auf die Naturkräfte usw., ist gewiß keine Mythologie. Übrigens ist auch der Polytheismus und all das Fabelhafte aus sich in den verschiedenen Mythologien dem Hauptbegriff und der Grundlage der wahren Religion, dem Monotheismus, nicht gerade entgegengesetzt und mit ihm unverträglich. Außerdem, daß dies philosophisch zu erweisen, insofern man die Einheit Gottes nicht anders als Allheit, dieser aber wieder nur als Einheit richtig denken kann, haben wir in der indischen Mythologie einen auffallenden historischen Beweis davon. Diese enthält bei weitem mehr Fabelhaftes als die griechische; die Menge der Untergottheiten, der sonderbarsten Fabeln und sinnbildlichen Darstellungen ist ungeheuer, ja größer wohl als in irgendeiner anderen Mythologie. Und doch findet sich in keiner ein so ganz klarer, deutlicher Begriff von dem höchsten Wesen als unendlichem Geist. Der begriff der Einheit Gottes herrscht hier durchaus von Anfang bis zu Ende, die verschiedenen Dichtungen und Fabeln erscheinen nur als sinnbildliche Einkleidungen der untergeordneten Naturkräfte, Wirkungen und Gestalten. Und zwar ist jene Einheit nicht nur der allgemeine Begriff der Einheit, sondern die besondere, auch dem Philosophen wahrhafteste Vorstellung der göttlichen Einheit als Dreieinigkeit finden sich hier laut und bestimmt ausgesprochen, und neben dieser vorzüglichsten Idee der Wahren Religion noch mehrere andere, die der Menschwerdung usw. Monotheismus kann also in einem gewissen Grade, insofern nämlich die verschiedenen sinnbildlich dargestellten Naturkräfte als denn *einen* Unendlichen untergeordnete Wesen betrachtet werden, ganz gut mit Polytheismus verbunden sein. Bei der älteren griechischen Mythologie war das aber durchaus nicht der Fall, und es ist wohl hierin keine verschiedene von der indischen. Die homerische Mythologie ist Polytheismus ohne allen Monotheismus und bloßer Anthropomorphismus ohne alle Symbolik des Universums und der Natur. Der Anthropomorphismus ist hier aufs allerhöchstens getrieben, die Götter sind bloße Menschen, fast ohne alle Sinnbildlichkeit und Beziehung auf das Unendliche. Die einzigen Andeutungen eines höheren

Prinzips bei Homer sind zwei in der Namen der Gottheiten, deren sich mehrere erklären lassen, andere aber nicht, die denn wahrscheinlich fremden Ursprungs sein mögen. Die beiden, die eine höhere Hinweisung enthalten, sind Zeus, der Lebendige und lebendig Nehmende, und Apollon, der Verderber, also gleichsam *Leben* und *Tod*. Daher erscheinen auch die homerischen Menschen gewissermaßen irreligiös. Diese Irreligiosität ist aber nicht als Entgegensetzung gegen die Religion, auch nicht als Unfähigkeit zur Religion, sondern vielmehr als Mangel, als kindliche Unwissenheit zu betrachten. Wie kann von Unfähigkeit die Rede sein, wo keine Religion gelehrt worden ist! Die homerischen Menschen sind irreligiös, wie Kinder es sind, dagegen zeigen, sie so wie diese eine Regsamkeit, Zartheit, Empfänglichkeit, Unbefangenheit und Naivität des Gefühls, die man religiös nennen könnte.

Anders verhält es sich mit der griechischen Mythologie der zweiten Epoche. Die Gottheiten derselben sind wirklich erhabener und sinnvoller als die homerischen; in allen Lehren, Gedichten und Einrichtungen der Mysterien ist eine bestimmte Beziehung auf die Naturkräfte und insoweit freilich eine Beziehung auf das Unendliche sichtbar. Aber der Fehler war, daß man hier bei der bloßen Naturkraft stehenblieb, man faßte das unendliche Wesen zu sehr und zu ausschließlich als unendliche Natur und Lebenskraft, nicht als Geist davon, als unendliches Ich auf. Dies mußte notwendig auf die Verehrung absoluter Sinnlichkeit führen, wie denn auch wirklich die späteren Griechen in die allerauffallendste, üppigste und ausschweifendste Sinnlichkeit gerieten und diese selbst als das heiligste, gottgefälligste Wort ansahen, indem sie nämlich die höchste ungebundenste Freiheit und Freude, die bei solchem Gottesdienst herrschte, für die beste Darstellung und Verehrung des unendlichen Lebens der Natur hielten. Diese Sinnlichkeit, die sich nicht allein auf den Gottesdienst und die Feste beschränkte, sondern natürlich bald auf den ganzen Charakter der Nation übergang, erklärt leicht die bei den späteren Griechen und Römern gleichsam sanktionierte große Unsittlichkeit. Ein ähnliches, dieser religiösen Sinnlichkeit durchaus entgegengesetztes Extrem finden wir in ganz geistigen Religionen bei schwärmenden Büßern und Asketen, die, so wie jene durch gänzliche Hingebung an die

Sinnlichkeit, so durch gänzliche Abtötung alles körperlichen und absolute Selbstvernichtung sich Gott am gefälligsten zu machen glauben. Beides ist ein Mißverständener Enthusiasmus. Am auffallendsten zeigt sich dieser schneidende Gegensatz, wegen des historischen Zusammenhangs, bei den ersten Christen. Eben jene außerordentliche Ausartung der späteren Römer und Griechen mußte die neben ihnen aufkommenden Christen mehr noch, als es in ihrer Religion lag, auf das Entgegengesetzte werfen und den Haß zwischen Christen und Heiden und die übertriebene Verachtung alles Sinnlichen und Bildlichen, besonders dessen, was nur irgendeinige Beziehung mit den Griechen und Römer hatte, hervorbringen, dem wir gewiß mehr als der Roheit der einwandernden Barbaren die Verheerung und Zerstörung so vieler Werke der Wissenschaft und Kunst zuzuschreiben haben.

Was das Entstehen der Mysterien betrifft, so läßt sich historisch nichts Gewisses nachweisen, weil man sie, um ihnen Ansehen zu verschaffen, absichtlich aus den dunkelsten Zeiten und vom irgendeiner Gottheit (Orpheus z. B.) herschrieb. Hauptsächlich mögen sie wohl ihren Anfang von der Einführung der Bacchus, Isis und Cybele gewonnen haben. Übrigens ist klar, daß gerade das Gefühl der Irreligion, oder vielmehr des Mangels an Religion, in der homerischen Mythologie das Entstehen dieser neuen Mythologie veranlaßte, zugleich aber auch, daß man, weil der Begriff des unendlichen göttlichen Geistes so gut als verloren war, natürlich auf die unendliche Fülle, die Kraft und das Leben der Natur fallen mußte – wie es bei Menschen, denen jener Begriff nicht von ihren Vätern oder Lehrern übertragen worden, zu gehen pflegt, wenn sie ihn nicht aus sich selbst finden, welches jedoch allerdings möglich und auch bei vielen griechischen Philosophen, bei Anaxagoras, Plato, Pitagoras usw. der Fall war, die aber unter ihrem ganzen Volke einzeln allein standen. Einige, die bei den bloß abstrakten philosophischen Begriffen nicht bleiben wollten und konnten, wie z. B. Pythagoras, suchten eine Reformation in den religiösen Ideen zu bewirken und einen sinnbildlichen Gottesdienst des unendlichen Geistes einzuführen. Es bliebe aber bloß bei diesen Versuchen. Die anderen, besonders die späteren Philosophen, verachteten alle Mythologie und trennten sich

so vom allgemeinen Volksglauben, daß ein Verhältnis ähnlich dem der Katholiken und Protestanten entstand. Die Versuch der Tragiker, die Mythologie zu moralisieren (Äschylos' Profanierung der Mysterien), mißlangen ebenso wie die Versuche der Philosophen, eine neue geistige Mythologie hervorzubringen. Die Tragiker legten wohl eine höhere Moralität in die Mythologie, aber keine Mystik, und konnten sie nicht im Grunde bessern.

Und so ist denn das Resultat unserer Betrachtung, daß die griechische Mythologie nie ein befriedigendes und übereinstimmendes Ganzes gewesen, sondern immer nur ein Chaos von schönen mythischen Bruchstücken und Elementen geblieben, die in den Mysterien zwar den Keim zu einer höheren Ansicht als in den homerischen Gedichten enthielten, aber hauptsächlich eine ganz einseitige materialistische Tendenz hatten – während doch die Mythologie vor allen Dingen universell sein soll wie die indische, die das Sinnlichste der griechischen Ansicht mit dem Geistigsten der Philosophie vereinigt (wie kann man die alleinige Annahme und Verherung der produktiven Naturkraft mit Leugnung oder Unkenntnis eines höchsten unendlichen Geistes – abstrakt philosophisch ausgesprochen – anders nennen), diese Tendenz, die sich schon bei Hesiod und so fort in allen ihren Kosmogonien und Theogonien findet und aus den Mysterien ins Leben und die Literatur überging, hat einen schädlichen Einfluß auf ihre ganze Bildung gehabt, indem sie derselben nämlich bei ihrer sonstigem reichen, mannigfaltigen Entwicklung und hohen Vortrefflichkeit eine gar große Einseitigkeit und Beschränktheit gegeben.

Recebido em: 17 de setembro de 2018.

Aprovado em: 16 de outubro de 2018.

RECENSÕES

BIBLIOGRÁFICAS



MARI, Tommaso. *Pauca de barbarismo collecta de multis: studio ed edizione critica*. Pisa: Edizioni ETS, 2017. 146 p.

Everton Grein

Universidade Estadual do Paraná, União da Vitória, Paraná / Brasil

evgrein@gmail.com

Nos últimos anos, o crescente interesse de linguistas e historiadores pelos *grammatici latini* tem evidenciado ao menos três fatores cruciais a serem considerados em seu conjunto e importância: a) a relevância histórica de seus autores e obras; b) a perspectiva linguística da moderna filologia acerca destas obras clássicas; c) o contributo literário destas produções.

De fato, desde a monumental edição de Heinrich Keil (1855-1880, reimp. Hildesheim, 1961, 8 v.), o *corpus* de textos atribuídos aos *grammatici latini*, constituído por um conjunto de manuais e tratados de gramática, escritos fundamentalmente entre os séculos III-VIII d.C., apresenta um amplo leque de interesses. Notadamente, deve-se pontuar aqui que seus autores e obras permitem um mapeamento da história das ideias linguísticas do Ocidente, cuja tradição posterior foi cara aos autores da Idade Média, especialmente àqueles centrados nas obras de *Donato* e *Prisciano*. Por outro lado, merece destaque que os preciosos fragmentos preservados e recolhidos por Keil oferecem interesses não somente filológicos, mas também literários, filosóficos e técnicos, podendo ser comparados com a tradição direta de textos conservados.

A obra dos gramáticos latinos evidencia igualmente – desde o século III – uma forte tendência ao chamado latim tardio, verificado a partir dos estrangeirismos, dos usos do latim familiar, ou mesmo através das gírias e expressões hodiernas das camadas menos letradas do mundo *latinófono*. Ao mesmo tempo, registre-se que este latim, em seus usos e

formas, evoca igualmente discussões filosóficas acerca da natureza e do funcionamento da língua, denotando, ao fim e ao cabo, sua aplicabilidade no sentido prático do ensino durante a Antiguidade Tardia e Idade Média.

Notadamente, do ponto de vista histórico, a leitura e análise dos textos e contextos de suas respectivas produções permitem-nos complementar o conhecimento em torno da realidade histórica, social e cultural da época em que foram produzidos, bem como nos autorizam a ampliar nosso horizonte acerca de como seus autores concebiam e integravam o saber em sua época. Deve-se observar que os gramáticos latinos não foram simplesmente transmissores de regras ou normas linguísticas, pois eles também falavam a língua de seu tempo, atestando variações sociais dos usos e elementos característicos de seu dia a dia, refletindo ou criticando a formação de padrões linguísticos e sociais de sua época.

As características fundamentais de nossa concepção moderna de linguagem por vezes incidem sobre o processo evolutivo da língua, suas relações, dinâmica e historicidade, processos estes concernentes à diacronia da língua. A recuperação das obras dos gramáticos latinos traz à baila a perspectiva linguística da moderna filologia acerca dos problemas suscitados por estes autores. O valor filológico destas obras não está somente avalizado por razões intrinsecamente linguísticas.

Todavia, também se deve considerar o valor literário destas obras, muito embora o próprio conceito de *literatura* seja amplamente discutível para a época. A reflexão sobre a palavra escrita não deve ser entendida somente como um apanágio da gramática. Existem, pois, inúmeros meandros num texto escrito que traduzem as atitudes, formas e elementos das sociedades que o forjaram. O processo da escrita não pode ser dissociado de seu tempo, pelo contrário. Escrever um texto é imergir num conjunto de procedimentos que obedecem não somente aos padrões ou normas internas, mas, sobretudo, externas, em suas elaborações. Um texto é, antes de qualquer coisa, uma manifestação tácita do conjunto de elementos (culturais, políticos, sociais, religiosos, etc.) que o possibilitam enquanto tal, portanto, um processo de longa duração. A ausência do texto é também a ausência de quaisquer possibilidades de projetarmos uma

visão mais acurada sobre os indivíduos ou grupos que os produziram. Um texto é uma manifestação simbólica de uma sociedade.

A delicada operação de devolver voz aos textos antigos apresenta, por certo, diversas imbricações. As dificuldades que se colocam nesse processo traduzem, de fato, a multiplicidade de elementos com os quais muitas vezes o estudioso se depara: erros, imperfeições, correções, alterações, enfim, um infinito de possibilidades que a própria língua pode apresentar. Foi nesse sentido que veio a lume, recentemente, uma das obras mais importantes do período medieval, conhecida sob o título de *Pauca de barbarismo*.

Trata-se de uma compilação gramatical da época carolíngia (séculos VII-IX) e refere-se aos escritos de numerosos gramáticos da Antiguidade tardia, basicamente comentando seus “*uitia et uirtutes orationis*”. Estudada e editada por Tommaso Mari com o título *Pauca de barbarismo collecta de multis*, o volume em questão é a *editio princeps* da obra e está estruturado em duas partes: “introdução” e “texto”. A primeira parte compreende nove capítulos: i. A obra; ii. O manuscrito; iii. O estema; iv. As fontes gramaticais; v. As fontes literárias; vi. Texto afim e coetâneo; vii. A língua; viii. Contextualização da obra; ix. Critério editorial.

Tommaso Mari, após a apresentação inicial da obra, retoma pontualmente as características do manuscrito pela unidade codicológica de Leiden, *Bibliothek Der Rijksuniversiteit, Voss. Lat. Q33, f. 160r* (**mss. V**), datada do século IX, destacando sua limitada tradição manuscrita, confrontando-o com outros quatro manuscritos: Bamberg, *Staatliche Bibliothek, Class. 30 (M.V.18), ff. 56v.-70v.* (século IX, **mss. B**); Leiden, *Bibliothek Der Rijksuniversiteit, B.P.L. 135, ff. 87r-93v.* (século IX, **mss. L**); Valenciennes, *Bibliothèque Municipale, 393 (olim 376), ff. 112r-123r* (século IX, **mss. F**) e o manuscrito de Veneza, *Biblioteca Marciana, Lat.Z. 497 (=1811), ff. 81vb-84vb* (século XI, c.1064, **mss. M**). Este aspecto vale ser salientado, justamente, devido a sua complicada reconstrução estemática (1. iii, p. 21 ss.).

Fixada a filiação genealógica e o modo de transmissão textual, cujos critérios edóticos aplicados na análise refletem não somente os subsídios interpretativos do manuscrito, mas, sobretudo, a natureza específica do texto, o autor passa a considerações acerca da reconstrução

estemática do texto. Evidentemente, dada esta natureza do texto ser tão diversa – composta a partir de estratos textuais, gramaticais e literários –, sua reconstrução estemática é complexa. Ademais, importa registrar que tal complexidade se deve, sobretudo, por se tratar de um texto escrito em latim medieval e não no latim clássico. Lembremos aqui que o latim medieval é bastante distinto do latim clássico em seus mais variados aspectos. A natureza do texto medieval, escrito em latim, quando confrontada aos seus modos de transmissão, pode agregar uma profunda complexidade quando se trata de reconstruir seus respectivos graus de familiaridade, classificação, variação, ou mesmo relações ascendentes e descendentes dos manuscritos. De tal modo, destaca Mari (2017, p. 21) que “[...] é oportuno notar que não estamos lidando com um texto clássico, mas com um alto medieval: os erros comuns a toda tradição, portanto, terão que ser examinados com cautela, na medida em que erros de um autor menos instruído ou menos cuidadoso também possam ser revelados”.¹

Nos capítulos seguintes, Mari analisa as fontes gramaticais (capítulo iv) e as fontes literárias (capítulo v) que serviram de base para a compilação. Dentre as fontes gramaticais destacam-se: Capro, Cominiano (= Carisio *sic*), Consêncio, Donato, Eutiques, Hieronymus (? *sic*), Isidoro, Máximo Vitorino, Pompeu, Prisciano, Sérgio e Servio (? *sic*). Entre suas fontes literárias citam-se: Coripo, Lucrécio, Horácio, Sisebuto, Virgílio. O sexto capítulo aborda bastante rapidamente os textos afins e coetâneos, em que se destacam autores como Sedúlio Escoto, Murethach, Donato, Cruindmelo (gramático irlandês da primeira metade do século IX), Remígio de Auxerre (comentário sobre o barbarismo), *Ars Laureshamensis* e a inédita *Ars* de Bruges (cuja dependência de Sedúlio e Murethach – aponta Mari – é evidente).

No capítulo sete da primeira parte examina-se o problema da língua na composição do *Pauca de barbarismo*, subdividindo-se o

¹ No original, “[...] è opportuno tener presente che non abbiamo a che fare con un testo classico, ma con uno altomedievale: gli errori comuni a tutta la tradizione, dunque, andranno vagliati con cautela, nella misura in cui si potrebbero rivelare anche errori propri di un autore poco colto o poco curato” (tradução minha).

capítulo em três partes: (vii.1 Ortografia e fonologia; vii.2 Morfologia; vii.3 Sintaxe e Semântica). Em seguida, Mari, no capítulo intitulado “Contextualização da obra”, sugere (com razões) que a obra *Pauca de barbarismo* foi composta entre 613 (ano de composição do *Carmen di Luna* do rei visigodo Sisebuto) e a primeira metade do século IX. A primeira parte do texto se encerra com uma contextualização histórico-cultural e uma explanação sobre os “Critérios editoriais” (capítulo ix) para a edição do texto.

A segunda parte do livro traz a edição do texto que vem acompanhada de um rico aparato crítico, incluindo comparações pontuais do texto com a tradição manuscrita das fontes. Indubitavelmente, o longo esforço do trabalho filológico realizado por Mari merece atenção e valor. Na introdução de sua edição, ele apontou os problemas encontrados e as suas respectivas soluções, coadunando com a crítica textual, cujos critérios adotados ao longo da edição denotam, por fim, um esforço no sentido de melhor encaminhar o texto em seguida. O texto reconstituído demonstra de forma direta como variantes encontradas dialogam com a tradição do manuscrito, as indicações codicológicas e edóticas traduzindo-se, por fim, na exegese hermenêutica do pormenor. O vigoroso trabalho de Tommaso Mari destina-se a todos os estudiosos da tradição gramatical do latim medieval e tardio e reflete a sobriedade de um estudo que busca contemplar os diferentes aspectos de sua intrincada composição.

Recebido em: 21 de junho de 2018.

Aprovado em: 22 de outubro de 2018.