GILVAN VENTURA DA SILVA
LENI RIBEIRO LEITE
RAIMUNDO NONATO BARBOSA DE CARVALHO
ORGANIZADORES

FAMA E INFÂMIA NO MUNDO ANTIGO



PPGL

Fama e Infâmia no Mundo Antigo

Leni Ribeiro Leite

Gilvan Ventura da Silva

Raimundo Nonato Barbosa Carvalho

Organizadores

Fama e Infâmia no Mundo Antigo

PPGL

Vitória

2014

© Copyright dos autores, Vitória, 2014.
Todos os direitos reservados. A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja ela total ou parcial, constitui violação da LDA 9610/98.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Reinaldo Centoducatte
Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação: Neyval Costa Reis Júnior
Diretor do Centro de Ciências Humanas e Naturais: Renato Rodrigues Neto
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História: Sebastião Pimentel Franco

Imagem da capa: Joyce Cavalcanti do Carmo
Revisão: Camilla Ferreira Paulino da Silva
Catalogação: Saulo de Jesus Peres – CRB6 – 676/ES
Projeto gráfico e editoração eletrônica: Os organizadores

Programa de Pós-Graduação em Letras – Ufes
Telefone: (27) 4009-2515
***E-mail*:** ppglufes@gmail.com
Site: www.literatura.ufes.br

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

F198 Fama e infâmia no mundo antigo [recurso eletrônico] / Leni Ribeiro Leite, Gilvan Ventura da Silva, Raimundo Nonato Barbosa Carvalho, organizadores. – Vitória : PPGL, 2014.
231 p.

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-85-99345-24-5

1. Civilização clássica – Discursos, ensaios, conferências. 2. Fama – Aspectos sociais. I. Leite, Leni Ribeiro. II. Silva, Gilvan Ventura da. III. Carvalho, Raimundo Nonato Barbosa.

CDU: 94(37+38)

Sumário

APRESENTAÇÃO.....06

ARTIGOS

A INFÂMIA DE POLIFEMO: HETEROTOPIAS NA *ODISSEIA* DE HOMERO

Ana Penha Gabrecht.....08

HONRA E INFÂMIA NA TRIPOLITÂNIA ROMANA: O CASO DE APULEIO DE MADAURA (SÉCULO II D.C.)

Belchior Monteiro Lima Neto.....18

A GLÓRIA E A INFÂMIA DE AUGUSTO EM DE *VITA CAESARUM*, DE SUETÔNIO

Camilla Ferreira Paulino da Silva.....27

PHRONESIUM *VERSUS* THAIS: A FAMA DA *MERETRIX* EM PLAUTO E EM TERÊNCIO

Caroline Barbosa Faria Ferreira.....36

O MILITAR E AS SUAS FANFARRAS: DE QUANDO A FAMA VIRA INFÂMIA EM *MILES GLORIOSUS*, DE PLAUTO

Caroline Barbosa Faria Ferreira e Fernanda Maia Lyrio..... 47

A *VITA RAPTA* AO FLORESCER DA FAMA

Douglas Gonçalves de Souza.....58

COMENTÁRIOS AO EPIGRAMA 23 PF. DE CALÍMACO – O CASO CLEÔMBROTO DE AMBRÁCIA

Douglas Silva.....68

NON SOLUM FAMA: OS *EXEMPLA* DE PRISCIANO NA CONSTITUIÇÃO DE UM "CÂNON LITERÁRIO"

Fábio da Silva Fortes.....76

FINGIMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: TRADUÇÃO DE *AMORES 3,12* DE OVÍDIO

Guilherme H. Duque.....82

ENTRE A FAMA E A INFÂMIA: A CONTROVÉRSIA EM TORNO DE OLÍMPIA, ASCETA DA IGREJA DE CONSTANTINOPLA (SÉC. IV-V)

João Carlos Furlani.....91

FAMA E INFÂMIA DO MUNDO ANTIGO: TIBULO E SEUS TRADUTORES

João Paulo Matedi.....104

FAMA E INFÂMIA NA SÁTIRA I DE HORÁCIO

Luciana Mourão Maio.....117

ENTRE A FAMA E A INFÂMIA: O RECONTAR DE UMA NOVA HISTÓRIA DE MARIA NO *PROTO-EVANGELHO DE TIAGO*

Ludimila Caliman Campos.....129

ETÉOCLES E POLINICE: FAMA E INFÂMIA EM *OS SETE CONTRA TEBAS*

Marco Aurélio Rodrigues.....136

AGOSTINHO DE HIPONA E O OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES SEXUAIS NA ANTIGUIDADE TARDIA

Maria Emília Helmer Pimentel.....141

A ELEIÇÃO CICERONIANA DOS MAIS ILUSTRES ORADORES

Mariana Pini Fernandes 153

O CORPO ATLÉTICO DO *AVRIGA*: SOBRE O DESEJO, A INVEJA E O PRESTÍGIO NO AMBIENTE CITADINO NORTE-AFRICANO (SÉC. III E IV)

Natan Henrique Taveira Baptista.....161

BÁRBAROS BÁRBAROS: DRUIDAS ENQUANTO CONTRADIÇÃO NO OLHAR ROMANO

Nelson de Paiva Bondioli.....172

A INFÂMIA DO BÁRBARO: O GAULÊS E O GERMANO NOS *COMENTÁRIOS* DE CÉSAR

Priscilla Ylre Pereira da Silva.....182

ROTEIRO DA FAMA E DA INFÂMIA NAS METAMORFOSES DE OVÍDIO

Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.....192

FAMA E EXCELÊNCIA NAS *ÍSTMICAS* 5 E 6, DE PÍNDARO

Roosevelt Rocha.....211

A VALORAÇÃO LITERÁRIA E A MÉTRICA EM MARIO VITORINO

Vivian Carneiro Leão.....221

SOBRE OS AUTORES.....229

APRESENTAÇÃO

Os trabalhos aqui reunidos derivam da III Jornada de Estudos Clássicos Ufes – Fama e Infâmia no Mundo Antigo, ocorrida entre os dias 28 e 29 de maio de 2012, nas dependências da Universidade Federal do Espírito Santo. Durante aqueles dias, mais de cem pesquisadores de variados níveis se reuniram para discutir, em três seções de conferências, três oficinas e doze mesas de comunicações, os fenômenos da fama e da infâmia na Antiguidade.

Diferentemente do que ocorria no passado, o olhar dos pesquisadores contemporâneos tende a se voltar para os anônimos da História, na tentativa de elucidar o lugar ocupado pelas camadas populares, pelos homens e mulheres comuns, dentro da rede de relações sociais, numa tentativa de captar as nuances daquilo que muitas vezes é tratado de modo secundário na documentação, para valorizar a atuação de personagens/coletividades que tiveram seus registros adulterados ou apagados, seja por não terem acesso a mecanismos duradouros de preservação da memória, seja por representarem os "vencidos", ou seja, grupos ou facções que, num determinado momento, se rebelaram contra o *status quo* e que, portanto, atraíram para si o desprezo daqueles que detinham os instrumentos de coerção física e ideológica.

Multiplicam-se assim as pesquisas voltadas para a compreensão da maneira pela qual a ordem, por intermédio dos seus agentes, evoca a desordem, como ela é capaz de produzir o desvio e a divergência, valendo-se de um sistema classificatório que fixa as fronteiras entre o que é normal e o que é patológico como um recurso altamente sofisticado de reforço dos pressupostos que a mantêm, o que dá margem ao surgimento de um extenso volume de estudos sobre o papel histórico dessas figuras de alteridade que são os loucos, os enfermos, os criminosos, as prostitutas e as feiticeiras. O estudo do desvio e dos mecanismos de exclusão social é definitivamente apropriado pelos pesquisadores das Humanidades.

Como parte deste movimento, propôs-se Fama e Infâmia como tema desta Jornada de Estudos Clássico. Discutiram-se então os mecanismos pelos quais são produzidos carismas e estigmas na Antiguidade Clássica, analisou-se a produção da fama e da infâmia, especialmente nos ambientes urbanos, pois como sugere Moses Finley, a cidade antiga era, por excelência, uma comunidade face a face, na qual as pessoas interagiam umas com as outras em múltiplos espaços, como o fórum, o mercado, os

templos, o ginásio, as termas, o anfiteatro e outros. Desse ponto de vista, a fama e a infâmia eram rótulos gerados a partir dessa interação direta, sem intermediários, atingindo com intensidade os seus destinatários, quer para o bem ou para o mal.

Esperamos dividir agora com o público, através das páginas que se seguem, os instigantes debates ocorridos naquela ocasião, trazidos por pesquisadores de diversas instituições em várias partes do Brasil.

Gilvan Ventura da Silva

Leni Ribeiro Leite

Raimundo Carvalho

A INFÂMIA DE POLIFEMO: HETEROTOPIAS NA *ODISSEIA* DE HOMERO

Ana Penha Gabrecht

O século VIII a.C. é o momento em que a Grécia está se recuperando de um longo período de retração material e isolamento, abrindo-se para o exterior.[1] Isso se manifesta na Literatura da época, por intermédio do relato das viagens de Odisseu, personagem central da *Odisseia* de Homero. Após anos lutando na Guerra de Troia, em sua jornada de retorno (*nostos*) para sua terra natal Ítaca, Odisseu passa por várias terras estrangeiras, lugares de alteridade, de enfrentamento com o diferente, com o "Outro". Os lugares citados no périplo de Odisseu, podem ser entendidos como um reflexo deste contato dos gregos com outros povos. O próprio Odisseu é visto, por alguns pesquisadores, como um proto-colonizador (MALKIN, 1998, HALL, 2008).

Sob essa perspectiva, a *Odisseia* é entendida, então, como um produto do processo colonizatório grego. Processo este que teve início no século IX a.C. quando a Hélade começou a retomar as relações comerciais com povos vizinhos.[2] Para Malkin (1998, p. 1) é nesse momento que os mitos sobre o *nostos* se popularizam, pois criam uma mediação cultural e étnica com as populações não-gregas.

No período compreendido entre meados do século IX a.C. até o século VIII a.C. ocorrem importantes transformações no mundo grego. É nessa época que se vê um súbito e acelerado crescimento da agricultura e um considerável aumento demográfico (HALL, 2007, p. 78). Muitos estudiosos acreditam que esse recorte temporal – conhecido como *Período Geométrico* – seria o momento em que começa a se vislumbrar o nascimento da *polis* no mundo grego. Descobertas arqueológicas como cerâmica mais elaborada, aumento dos vestígios de habitações e mobiliário funerário, nos levam a acreditar que houve de fato um crescimento demográfico em meados do século IX a.C. Esse desenvolvimento populacional certamente produziu efeitos na ocupação do território (LONIS, 1994, p. 14). Para François de Polignac (1995, p. 7), é

[1] Após a destruição dos palácios micênicos – fato ocorrido na virada do século XIII para o XII a.C., por motivos ainda não totalmente comprovados – a Grécia mergulha num período de aproximadamente quatro séculos – do XII ao VIII a.C. – em que há uma acentuada redução da produção material e do crescimento demográfico. Nesse momento, há também o desaparecimento da escrita, fato que dificulta muito o entendimento sobre o que se passou no decurso destes séculos.

[2] A civilização micênica que se desenvolveu na Grécia continental aproximadamente entre 1600 e 1200 a.C., mantinha contatos comerciais com várias reinos, entre eles o hitita e o egípcio.

possível detectar, ao final do Período Geométrico, o nascimento da *polis*, entendida por ele como uma das formas possíveis de organização da sociedade.[3]

O contraste entre o mundo "civilizado" dos gregos e a selvageria de povos que Odisseu encontra em sua viagem de retorno – como os ciclopes, que não possuem assembléias, moram em cavernas e não conhecem a agricultura (HOMERO, *Odisseia*, IX, 112–15) – define a identidade dessa *polis* nascente, percebida através do confronto com o outro, o diferente.

Nessa viagem aos extremos do mundo conhecido pelos gregos, o contato com as alteridades é levado ao limite: Odisseu se depara com entes monstruosos, seres antropofágicos, deuses e povos que desconhecem os elementos basilares da civilidade.

Com o fim da guerra de Troia, os heróis gregos retornam para casa. Antes de chegar à ilha dos ciclopes, Odisseu e seus homens aportam em Ísmaro, lar dos Cícones, onde saqueiam, matam os homens e raptam as mulheres (HOM., *Od*., IX, 39-42). Em seguida, chegam à terra dos lotofagos, os comedores de lótus, de onde saem fugidos.

Após a fuga, finalmente chegam à ilha dos ciclopes, gigantes que representam o extremo de alteridade para os gregos, simbolizam tudo aquilo que desprezam. Para descrever a ilha em que moram os monstros, Odisseu usa palavras depreciativas:

> Fundeamos no país dos brutos antileis
> ciclopes olhiesféricos, que fiam nos deuses
> a ponto de não cultivarem o plantio:
> a floração se dá sem a semente e o arado,
> de grãos, cevada, videiras dulcicachos
> do vinho puro: chove Zeus e faz crescer.
> Desconhecem concílios na ágora e as normas,
> habitam píncaros de altíssimas montanhas,
> em grutas côncavas. Alheios aos demais,
> mandam nos próprios filhos e na esposa.
> (HOM., *Od*., IX, 106-115)

Odisseu se surpreende com a abundância da terra que não precisa ser trabalhada para produzir e onde cabras selvagens pastam sem se preocupar com caçadores,

[3] O autor chama a atenção para o fato de que esta é uma realidade certamente diferenciada da encontrada no Período Clássico. Porém, podemos visualizar, já neste momento, importantes aspectos físicos que caracterizam a *polis* grega: templos, muralhas, a ágora. Estes elementos podem ser encontrados também, nos poemas homéricos, testemunhos das transformações ocorridas ao final do Período Geométrico.

> Fora
> do porto se alongava a insular planície,
> nem perto, nem distante do país ciclópio,
> cheia de agrestes cabras, nunca afugentadas
> pela passagem do homem. Nem os caçadores
> ousam andar ali, pois na alta selva esfalfam-se
> em suas incursões. Carecem de rebanhos
> e campos semeados, sem cuidado e sem
> messe durante todo o tempo delongado;
> balando, as cabras pastam no vazio humano.
> (HOM., *Od*., IX, 115-124)

Os ciclopes não conhecem as técnicas de navegação, não possuem estaleiros nem embarcações. Isso é percebido pelos gregos e lastimado por Odisseu, uma vez que, a ilha apresenta excelentes condições para tal atividade.

> Os Olhos circulares não tem naus de mínia
> fronte, nem carpinteiros hábeis em navios
> que lhes permitam concluir seus afazeres
> em urbes habitadas, como soem agir,
> uns com os outros, homens nos baixeis oceânicos.
> Teriam cultivado a ilha bem-construta.
> Não que ela fosse desprezível, pois fertílima:
> há róridas campinas rentes ao mar cinza,
> que acolheriam bem imperecíveis vinhas;
> o solo plano e arável propiciara lavra
> bastante farta, pois a terra abaixo é graxa.
> Porto acessível prescindia das amarras
> ou de prender calabre em terra e lançar ancoras;
> fundeando o barco, pode-se folgar ali
> até que o vento invite o nauta para o mar.
> E no pontal do porto corre água pura,
> brota do chão da gruta.
> (HOM., *Od*., IX, 125-141)

Os ciclopes desconhecem as técnicas agrícolas, pois seus campos não precisam ser cultivados. Devido aos dons dos deuses, plantas crescem sem a lida na terra. Diante desta constatação, alguns estudiosos de Homero (HERNÁNDEZ, 2000; MONDI, 1983) fazem um paralelo entre a ilha dos ciclopes e o mito das cinco raças de Hesiodo (*O Trabalho e os dias*, v. 106-201).[4] Os ciclopes parecem viver em uma Idade de Ouro, época em que, segundo o relato de Hesíodo, os homens viviam tranqüilos, não conheciam o labor, pois a terra produzia espontaneamente numerosos bens (HES. *O*

[4] O mito se refere às diversas raças de homens que apareceram e desapareceram sucessivamente. Elas são nomeadas por metais e assim como eles, classificadas do mais precioso ao de menor valor, do superior ao inferior: primeiro o ouro, depois a prata, o bronze e, por último, o ferro. Esta última é a da época em que vive Hesíodo e seus contemporâneos (século VII a.C.). Quebrando a seqüência metálica, entre a raça de Bronze e a de Ferro, o poeta insere a raça dos Heróis.

Trabalho e os dias, v. 118-9). O mito se refere a um tempo muito antigo em que os homens viviam protegidos dos sofrimentos, das doenças e da morte em contraste com época do poeta, a Idade do Ferro, quando os homens são obrigados a trabalhar a terra para tirar dela seu sustento (VERNANT, 1990, p. 27).

Isto tem sido interpretado como uma tentativa de Homero, localizar os ciclopes em uma época distante, são seres "primitivos", arcaicos, de uma época que não existe mais. Dessa forma Odisseu contrasta com Polifemo, pois representa os novos tempos, a cidade organizada, a civilização, a guerra e o poder da palavra (SILVA, 2010, p.9).

Mas quem são esses seres que aparecem de forma recorrente na mitologia grega? A tradição que chegou até nós forjou no senso comum a imagem de gigantes antropofágicos com um olho único no meio da testa. No entanto, ao analisarmos mais atentamente a *Odisseia,* percebemos que Homero descreve um ciclope de forma distinta da imagem que predomina no senso comum.

Em primeiro lugar, é preciso destacar que, este ser não é uma criação homérica nem hesiódica. De acordo com Mondi (1983, p. 17) o episódio de Polifemo tal como aparece na *Odisseia* é uma incorporação de contos populares sobre ogros; histórias estas que existem em várias regiões do planeta, como a Europa, o norte da África e o Oriente Médio. Em 1955, Denis Page em seu *The Homeric Odyssey* afirmava que o canto IX da *Odisseia* – em que nos é narrado o encontro de Odisseu com Polifemo – é resultado da incorporação de temas muito recorrentes nas tradições de povos compreendidos em uma vasta área geográfica do planeta: o tema do ogro gigante que devora carne humana e é cegado.

Na *Teogonia* de Hesiodo, os ciclopes são descritos como filhos de Urano e Gaia, hábeis artesãos que fornecem os trovões e raios de Zeus.

> Pariu ainda os Ciclopes de soberbo coração:
> Trovão, Relâmpago e Arges de violento ânimo
> que a Zeus deram o trovão e forjaram o raio.
> Eles no mais eram comparáveis aos Deuses,
> único olho bem no meio repousava na fronte.
> Ciclopes denominava-os o nome, porque neles
> circular olho sozinho repousava na fronte.
> Vigor, violência e engenho possuíam na ação.
> (HES., *Teogonia*)

No entanto, estes seres aparecem de maneira distinta no poema homérico. Após ter seu olho perfurado por Odisseu e seus companheiros, Polifemo nos diz que é filho de Poseidon ao clamar pelo pai: "Mechas azuis, Sacudidor-da-terra, escuta-me,/ se sou teu filho, como insistes em dizer,/ impede que Odisseu Laércio, arrasa-pólis,/ retorne à moradia em Ítaca" (HOM., *Od*., IX, 528-31). Polifemo fora atendido em sua prece, os inúmeros infortúnios que o rei de Ítaca enfrenta em sua longa viagem de retorno, são resultado da vingança do deus dos mares pela agressão ao filho.[5] Aos estudiosos de Homero, ainda resta a dúvida se apenas ele é filho de Poseidon ou se esta divindade deu origem a todos os ciclopes.

Hesíodo nos descreve seres de um olho só, e é essa a imagem paradigmática do ciclope, no entanto, é interessante notar que Homero não faz nenhuma referência explícita a essa característica física de Polifemo. Em nenhum momento da *Odisseia* nos é dito claramente que os ciclopes possuem um único olho no meio da testa. A explicação mais comumente utilizada é a de que o poeta não sentiu necessidade de explicitar essa peculiaridade dos ciclopes, uma vez que, isso já era de amplo conhecimento da audiência. No entanto, Mondi (1983, p. 19-24) acredita que esta não seja a melhor explicação para essa ausência em Homero. O autor propõe analisar a personagem Polifemo separadamente ao restante dos ciclopes que habitam a ilha. Para ele, a descrição da sociedade dos ciclopes narrada entre os versos 105 e 115 do canto IX faz parte da tradição épica grega passada oralmente de geração em geração pelos aedos. No entanto, o episódio de Polifemo faz parte da tradição popular do ogro comedor de carne humana – seria então, uma interpolação. Essa divisão bipartida do mito pode explicar o modo de vida idílico na ilha e aproxima Homero da descrição hesiódica dos ciclopes, estes seres teriam ajudado Zeus em sua batalha contra Cronos – fabricando os raios e trovões usados por ele na luta – e teriam recebido como recompensa uma terra onde as plantas crescem sem necessidade de trabalho. Assim, vivem em uma era de Ouro em uma ilha abençoada pela gratidão de Zeus. Duas tradições foram reunidas para compor este episódio específico do retorno de Odisseu. Mondi acredita ainda que a passagem de Hesíodo acima citada possa ser também uma interpolação, incorporando tradições tardias em que o ciclope possui apenas um olho no meio da testa. Hernández (2000, p. 354) retoma a discussão especulando sobre a possibilidade de haver, na

[5] Em um diálogo entre Zeus e Atena no canto I (69-71) da *Odisseia*, o pai dos deuses afirma que é por ter cegado Polifemo que Odisseu enfrenta a ira de Poseidon, o que o impede de um rápido retorno à sua terra natal.

tradição popular, inúmeras imagens distintas de ciclopes, com dois olhos, três ou apenas um olho, sendo esta última a imagem predominante. Acreditamos que estas hipóteses sejam plausíveis uma vez que até mesmo em Homero, há contradições entre Polifemo e os demais ciclopes.

Sobre a antropofagia de Polifemo, devemos traçar algumas considerações. Ao adentrar a caverna do ciclope com doze de seus companheiros, Odisseu encontra o local vazio, pois o gigante estava nos campos cuidando de suas ovelhas. Assim que retorna de seu trabalho, o ciclope não percebe de imediato a presença dos gregos. Põe seu rebanho para dentro, fecha a entrada da caverna com uma imensa pedra, ordenha suas ovelhas, separa uma parte do leite para fabricação de queijos, outra parte para consumo posterior e começa a acender uma fogueira. A luz do fogo revela os invasores que estavam escondidos no fundo da gruta. O monstro enfurecido trava uma discussão com Odisseu e investe contra dois de seus companheiros:

> [...] de repente estende as mãos contra os marujos
> e empalma dois e os lança como dois cãozitos
> no chão: o encéfalo escorreu banhando a terra.
> Membro a membro esquartejava-os e apronta a ceia:
> leão montês, comia sem deixar um fiapo,
> vísceras, carnes, ossos com tutano. A Zeus
> erguíamos, pranteando, o braço, ao ver o horror:
> o inextricável nos detinha o coração.
> (HOM., *Od*., IX, 287-2945)

A cena descrita por Homero é realmente aterrorizante, justamente para reforçar o caráter monstruoso de Polifemo. O poeta o apresenta como um ser que não é humano: "Dissímile de um homem comedor de pão, o monstro colossal mais parecia o pico da cordilheira infinda, sem vizinho à vista (HOM., *Od*., 190-2)". A ênfase na não-humanidade de Polifemo levou estudiosos a questionarem esse pretenso canibalismo, uma vez que, o termo se refere ao ato de devorar outros da mesma espécie. Não sendo Polifemo um humano, não estaria praticando um ato de canibalismo ao ingerir a carne dos companheiros de Odisseu. Ainda assim, a cena reforça o caráter animalesco e brutal dos ciclopes e o não respeito às regras civilizacionais.[6]

[6] Para Homero, os ciclopes são seres agressivos que no passado eram vizinhos dos feácios e os forçaram a se mudarem devido aos seus ataques (*Od*. VI, 2-6). No entanto, há motivos para crermos que não eram seres totalmente brutais, pois Polifemo cuida de suas ovelhas com muito carinho, fala com elas com

Muito se tem debatido sobre esta característica marcante de Polifemo: a ingestão de carne humana. O professor Fernando Crespim Zorrer da Silva (2010, p.5) sugere uma metáfora para o canibalismo presente na *Odisseia*:

> Aquilo que não pode ser compreendido, na verdade, é engolido. O ente que causa estranheza aos olhos gera terror. A alteridade é sempre invasora, não é aceita sob pena da transformação e da perda da própria identidade. Com efeito, o outro atua como um motivo fácil à instituição de uma guerra.

Jean Pierre Vernant em "A morte nos olhos – figurações do Outro na Grécia Antiga" (1990) interpreta o canibalismo na literatura grega como uma recusa em se misturar com o outro, com o diferente. Na *Teogonia* de Hesíodo (459-65), Cronos devora seus filhos – os olimpianos – assim que nascem, temendo que um deles o destrone. Devorar o outro implica em um comportamento destruidor, de anulação das diferenças e homogeneização das identidades.

O retrato de Polifemo e da ilha dos ciclopes que traçamos até aqui nos é dado por Odisseu cantando seus infortúnios na corte dos feácios, tal qual um aedo. Em sua narrativa, prevalece uma imagem negativa de seres que desconhecem as regras da boa convivência em sociedade. Dessa maneira, Odisseu constrói a imagem de Polifemo como seu extremo oposto, o "outro", que por seu exotismo, é depreciado e difamado.

Concordamos com Joffe (1998, p. 109-11) quando afirma que o diferente, em geral, é temido, uma vez que constitui uma ameaça ao *status quo*, provocando medo em relação ao caos que pode trazer a uma ordem já definida. Uma das formas da sociedade controlar esse medo é através da degradação do outro, da difamação. Se algum grupo ou sociedade pode ser considerado inferior, então, o respeito a eles pode ser negligenciado. A desumanização do outro – como no caso do relato de Odisseu sobre os ciclopes – é uma das formas de se conseguir degradar a identidade daqueles que são diferentes do grupo dominante. Associá-los à bestialidade, à selvageria, a monstruosidade é uma das maneiras de qualificar negativamente o diferente e defender a superioridade do grupo hegemônico – no caso analisado, os gregos.

---

ternura (*Od*. IX, 446-51). Possivelmente a agressão aos gregos se deve ao fato de um oráculo ter lhe revelado que um estrangeiro chamado Odisseu iria arruinar-lhe a visão: "Oh céus,/ eis que se concretiza a profecia prístina!/ Houve entre nós um caro e magno haríolo, Télemo/ Eurímide, excelente vaticinador;/ enveleheceu profetizando entre os Ciclopes./ Disse que se daria tudo o que se deu,/ que nas mãos de Odisseu eu perderia a vista" (*Od*. IX, 506-12). Sendo assim, ao atacar os nautas estaria apenas se precavendo de uma possível agressão.

A conceitualização normativa do espaço habitado pelos ciclopes também é feita por Odisseu, é ele que nos narra como a ilha se parece, como se organiza. Odisseu se maravilha com o potencial fértil da terra**,** não aproveitado em sua totalidade pelos ciclopes. O estágio pouco desenvolvido em que se encontra o local é um indício de sua selvageria e atraso, do ponto de vista grego.

Os ciclopes e sua ilha representam a forma como os antigos gregos que começam a retomar as relações comerciais com povos do seu entorno, imaginam os diferentes tipos de seres humanos que encontram em suas viagens. Sua aparência, vestimentas, hábitos alimentares e habitações. Representam também o medo do diferente, projetado na figura do ogro devorador de seres humanos (HALL, 2008, p.95). A ilha seria então, para os gregos, um espaço heterotópico, o lugar que, segundo a concepção de Henri Lefebvre (2008), é marcado pelas das diferenças fortemente delimitadas, pelos contrastes que podem até mesmo levar ao conflito – com o embate entre Odisseu e Polifemo no canto IX da *Odisseia*.

Além de Lefebvre, julgamos relevantes as considerações de Edward Soja (1993), acerca da natureza do espaço heterotópico. Para o autor, este tipo de espaço é expresso a partir da maneira pela qual formas, comportamentos e significados se combinam de modo atípico para formar uma espacialidade distinta daquelas previstas pela lei e pelos hábitos politicamente aceitos. Assim é a ilha dos ciclopes aos olhos de Odisseu, assim são vistas as terras em que habitam os povos em que os gregos têm contato em suas viagens. Longe de ser um problema recente, as relações entre o "eu" e o "outro", desde tempos imemoriais, tem provocado medo, segregação e exclusão.

Referências bibliográficas:

Fontes primárias impressas:

HESÍODO. *Teogonia.* Tradução: JAA Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HESIOD. *Works and days*. Edited with prolegomena and commentary by M. L. WEST. Oxford: Clarendon Press, 1978.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: editora 34, 2011.

Obra de apoio:

HALL, E. *The Return of Ulysses*. A Cultural History of Homer's Odyssey. Baltimore: The Johns Hookins University Press, 2008.

HERNÁNDEZ, P. N. Back in the Cave of the Cyclops. *The American Journal of Philology*, vol. 121, No. 3 (Autumn, 2000), pp. 345-366.

JOFFE, H. Degradação, desejo e "o outro". In: ARRUDA, A. (org.). *Representando a alteridade*. Petropólis: Vozes, 1998, pp. 109-128.

LEFBVRE, H. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LONIS, R. *La cité dans Le monde grec*: structures, fonctionnement, contradictions. Paris: Nathan, 1994.

MALKIN, I. *The Returns of Odysseus*. Colonization and Ethnicity. Berkeley: University of California Press, 1998.

MONDI, R. The Homeric Cyclopes: Folktale, Tradition, and Theme. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 113 (1983), pp. 17-38.

PAGE, D. L. *The Homeric Odyssey*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

POLIGNAC, F. de. Repenser "la cité"? Rituels et société en Grèce archaïque. In HANSEN, M. H. and RAAFLAUB, K. (eds.). *Studies in the Ancient Greek Polis*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1995, pp. 7–19.

SILVA, F. C. Z. da. Nas vicissitudes do outro: o embate entre Polifemo e Odisseu. *Revista Alétheia de Estudos sobre Antigüidade e Medievo* – Volume 2/2, Agosto a Dezembro de 2010, pp. 1-12.

SOJA, E. *Geografias Pós-Modernas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VERNANT, J.-P. A morte nos olhos – figurações do outro na Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HONRA E INFÂMIA NA TRIPOLITÂNIA ROMANA: O CASO DE APULEIO DE MADAURA (SÉCULO II D.C.)

Belchior Monteiro Lima Neto

O cotidiano[1] das *civitates* no norte da África é um tema de estudos ainda pouco explorado nas pesquisas contemporâneas acerca do Império Romano.[2] Esta lacuna, em grande parte, deve-se ao fato de que fazer uma História tão próxima dos indivíduos, tão relacionada ao acontecimento, é uma tarefa árdua em se tratando de Antiguidade. Nossa documentação simplesmente não nos permite vislumbrar em detalhes a vida diária das cidades romanas, dispomos de fontes escassas, pouco elucidativas e com muitas lacunas em relação ao cotidiano do Mundo Antigo.

Não podemos, contudo, ignorar o dia-a-dia das sociedades antigas, pois ele é fundamental para uma compreensão mais profunda acerca deste mundo tão diferente do nosso. Podemos, mesmo que parcialmente, iluminar alguns aspectos pouco conhecidos do cotidiano da Antiguidade greco-romana. Acreditamos que a leitura pormenorizada de algumas obras possa nos auxiliar nesta empreitada. Entre elas, destacamos, em nossa comunicação, a *Apologia*, de Apuleio de Madaura[3], um discurso jurídico de autodefesa em que o autor, com o intuito de se defender da acusação de *veneficium*[4] empreendida contra ele, nos descreve alguns acontecimentos cotidianos ocorridos na cidade de Oea em meados do II século d.C.[5]

---

[1] Conceituamos cotidiano a partir das considerações teóricas do sociólogo canadense Irving Goffman (1989), como o espaço de interações humanas concretas, de estratégias individuais de adoção e de negociação de papéis sociais informados por uma instância estrutural que organiza a vida dos indivíduos em sociedade.

[2] O termo *civitas*, substantivo comumente traduzido por cidade, como o estatuto sociojurídico de uma comunidade assentada num espaço urbano (*urbs*) e alargada sobre uma área rural (*ager*), a qual é independente e cimentada nas leis (MENDES, 2001).

[3] Não utilizaremos aqui o prenome Lúcio relacionado a Apuleio, pois tal atribuição é tardia, remetendo-se ao século XIV, e liga-se a uma associação que se considerava plausível entre o autor e o protagonista da obra *Metamorphoses*, o grego Lúcio. Em vez disso, preferimos empregar a designação que os antigos estabeleciam para o nosso autor: Apuleius Madaurensis, isto é, Apuleio de Madaura (GAISSER, 2008).

[4] A prática de *goetia* – conhecimentos mágicos considerados maléficos – poder ser punida com a pena capital relacionada ao crime de *veneficium* (envenenamento). As leis que disciplinavam o crime de magia no Principado romano foram a *Lex Cornelia de Sicarii et Veneficis*, promulgada por Sila em 81 a.C.; o *Edito de 11*, formulado por Augusto; e dois *Senatusconsulta* elaborados por Tibério (14-37). Tais leis determinavam como castigo comumente aplicado pelo assassinato por intermédio de *venenum* a morte (SILVA, 2003).

[5] Segundo Munguía (1980), o texto de *Apologia* é o único discurso jurídico completo da época imperial romana que chegou até nós.

Apuleio de Madaura foi um autor norte-africano que viveu entre os anos de 120 e 170, tendo conseguido grande notoriedade como filósofo, orador, poeta e romancista.[6] Após anos de estudo em Atenas, entrecortados por uma rápida estádia em Roma, Apuleio retorna à África por volta do ano de 150, empreendendo a atividade de sofista, uma espécie de filósofo e orador que não estabelecia moradia fixa em nenhum lugar e que excursionava pelas cidades do Império pronunciando conferências (VALLETTE, 2002).[7]

Os sofistas, com a arte de sua oratória, se transformaram, a partir do início do I século, em verdadeiras celebridades, beneficiando-se bastante de um momento de relativa paz interna no Império, fato que facilitou seus deslocamentos através das diversas regiões do *orbis romanorum*. Os mais bem sucedidos deles eram muito bem pagos e alcançavam fama e prestígio nas diversas cidades pelas quais circulavam. Muitos conquistavam cargos públicos e posições altamente influentes (GAISSER, 2008). Apuleio foi um bom exemplo de um bem sucedido sofista, já que as suas conferências lhe renderam o *status* de ser escolhido sacerdote provincial – cargo que lhe conferiria umas das "mais altas dignidades de Cartago" (Apuleio, *Florida*, 16.38) – e a construção de estátuas em sua honra, como as que lhe foram atribuídas em Madaura e em Cartago (Apuleio, *Florida*, 16.46).[8]

Antes de alcançar tal notoriedade, entretanto, Apuleio vê-se envolvido num imbróglio na cidade de Oea, na região da Tripolitânia. Nesta cidade, sua *honra* de filósofo e de homem de ilibada cultura é posta em dúvida, sendo difamado publicamente como mago, assassino e embusteiro por parte da elite citadina local. Por tal motivo, escreve a sua *Apologia* como obra de autodefesa diante do Tribunal e com o intuito de reaver a sua *honra* perante a população de Oea.

---

[6] Como ele mesmo nos indica, em *Florida* (20.5-6): "Ependócles, em efeito, compôs poemas; Platão, diálogos; Sócrates, hinos; Epicarmo, mimos; Xenofonte, histórias; Crates, sátiras. Eu, Apuleio, cultivo com igual arte todos os gêneros e as nove musas."

[7] Sobre a designação de Apuleio como um sofista, ver a obra de S. J. Harrison (2000), na qual o autor localiza Apuleio entre os contemporâneos da Segunda Sofística (II século).

[8] Podemos atribuir a Apuleio um pedestal de estátua encontrada na cidade de Madaura com um fragmento de dedicatória dos cidadãos a um filósofo platônico que era motivo de orgulho à cidade: "os cidadãos de Madaura dedicaram a expensas públicas esta estátua ao filósofo platônico que constitui para eles honra" (INSCRIPTIONS LATINES DE L'ALGÉRIE, 2115). Mesmo que não se possa atribuir com certeza absoluta esta estátua a Apuleio, acreditamos que, ao fazer alusão a um filósofo da escola platônica e por não existir nenhuma informação acerca de outro filósofo desta região que tenha tido destaque, a estátua foi provavelmente erguida em sua homenagem, já que uma das designações pelas quais ele era conhecido na Antiguidade era a de *Apuleius philosophus platonicus Madaurensis* (GAISSER, 2008).

Honor era um valor precioso aos indivíduos pertencentes às elites citadinas provinciais. Juntamente com a cidadania romana, a riqueza, o nascimento ilustre e a posse da *paideia*, a *honra* era um valor imprescindível ao próprio reconhecimento dos membros mais abastados das cidades (PERREIRA, 1990). Nas palavras de Lendon (2005, p. 37), "a aristocracia romana era definida pela honra".

Havia, além disso, uma clara ligação da *honor* com a vida pública das *civitates*, visto que ela estava diretamente relacionada ao reconhecimento que a comunidade conferia ao mérito e ao carisma dos mais destacados membros de suas cidades. Muitas vezes, tal deferência era expressa pela eleição a alguma magistratura citadina, pela construção de estátuas enaltecendo personagens ilustres locais e pela concessão de homenagens públicas oficiais. Em suma, o reconhecimento de uma distinção diante dos demais cidadãos – principalmente entre os seus iguais – era fundamental para a delegação da *honor* (LENDON, 2005).

A estadia de Apuleio na Tripolitânia, que se estende do ano de 157 a 159, inicia-se de maneira fortuita, posto que no caminho de uma de suas viagens a Alexandria, ao passar pela cidade de Oea, ele adoece e estabelece pouso na casa de amigos (Apuleio, *Apologia*, 72.1-4).[9] Apuleio, inicialmente, havia sido muito bem recepcionado na cidade, proferindo conferências e ganhando a estima dos citadinos locais: "a pedido de meus amigos, dou uma conferência pública a todos os presentes, que com grande concorrência lotavam a basílica onde tinha lugar as audiências, e entre [...] numerosas mostras de aplausos, gritavam com voz unânime [...] que eu me tornasse cidadão de Oea" (Apuleio, *Apologia*, 73.2).

Em Oea, Apuleio acaba se aproximando da rica viúva Emilia Pudentila, com quem se casa a pedido de seu antigo amigo de estudos, Ponciano, filho mais velho de Pudentila (Apuleio, *Apologia*, 73.2-4). Como conseqüência de seu casamento, Apuleio se vê acusado por parte da família da noiva de ser um oportunista interessado unicamente na herança da viúva, além de ser acusado de ter assassinado com *venenum* seu enteado Ponciano e de ter utilizado magia amorosa para seduzir e se casar com

[9] Essas datas foram deduzidas a partir dos próprios relatos que Apuleio empreende em sua *Apologia*. Nesta obra, ele nos diz que, após um ano vivendo na cidade de Oea, acaba se casando com Emilia Pudentila. Como seu processo foi dois anos após o casamento e o julgamento ocorreu diante do procônsul Cláudio Máximo, que conta o seu proconsulado entre os anos de 159/160, acreditamos que sua estadia em Oea ocorreu por volta dos anos de 157 a 159, quando Apuleio se muda, com sua esposa, para Cartago.

Pudentila.[10] Seus acusadores eram, principalmente, o irmão do primeiro marido de Pudentila – Emiliano Sicínio – e seu enteado mais novo – Pudente –, fato que nos indica que o matrimônio do autor ia de encontro às tradicionais relações de aliança entre duas das mais importantes famílias locais: os *Sicinii* e os *Aemilii*.

As detrações imputadas contra Apuleio teriam assumido, primeiramente, a forma de boatos disseminados pela *civitas* de Oea.[11] Esse dado nos é apresentado pelo próprio Apuleio (Apuleio, *Apologia*, 1.6-7; 2.1), quando nos diz que Emiliano Sicínio, com o intuito de suscitar um escândalo com acusações caluniosas, o havia denunciado publicamente como praticante de malefícios mágicos e que teria, aos gritos, o acusado de ter assassinado Ponciano.

Estes fatos, relatados logo no primeiro capítulo de *Apologia*, nos demonstram a tentativa empreendida por Emiliano Sicínio de mobilizar a 'opinião pública' de Oea contra Apuleio. Os boatos provavelmente tiveram uma ampla repercussão, posto que a cidade à época não ultrapassava a casa dos 20 mil habitantes, sendo uma sociedade em que as interações entre os indivíduos se davam prioritariamente face a face (MATTINGLY, 1994). Se pensarmos que após um ano de estadia em Oea, Apuleio se casa com Pudentila e que a morte de Ponciano ocorre um ano após o casamento, podemos imaginar que por um ou dois anos a *honor* de Apuleio foi, mediante os diversos boatos que se disseminavam pela cidade, difamada publicamente (Apuleio, *Apologia*, 94.5).

Podemos crer, dessa forma, que antes da ação jurídica propriamente dita, corria 'à boca pequena' uma "verdadeira campanha de calúnias [...] contra [Apuleio]" (Apuleio, *Apologia*, 28.5). A construção de sua imagem pública na cidade esteve, por meio das fofocas que se construíam contra ele no cotidiano citadino, associada à magia negra, ao assassínio e ao fato de ele ser tido como um falso filósofo e charlatão. Esses

[10] Segundo nos informa Apuleio (*Apologia*, 55), Pudentila possuía uma considerável fortuna, estimável em cerca de 4 milhões de sestércios, além de uma grande quantidade de escravos e propriedades fundiárias.

[11] Conceituamos boato como uma atividade de racionalização compartilhada dos indivíduos em sociedade, sendo um instrumento comumente utilizado com o intuito de dar sentido ao mundo cotidiano (DIFONZO, 2009).

boatos contribuiriam decisivamente na construção de uma representação infame de Apuleio e punham em dúvida a sua *honor* diante da população de Oea.[12]

Mediante tal situação, o próprio Apuleio teria incitado seus adversários a acusarem-no diante dos tribunais. Como ele mesmo nos diz: "ao dar-me conta de que as acusações que me faziam objeto [...] se proferiam difamações caluniosas para suscitar um escândalo, tomei a iniciativa e, com meus constantes requerimentos, os intimei a apresentar uma acusação" (Apuleio, *Apologia*, 1.6). Tal medida, acreditamos, criaria o pretexto para o autor poder se defender perante a população da cidade de Oea, sendo o Tribunal uma arena privilegiada para que Apuleio pudesse demonstrar a sua inocência e restabelecer a sua *honor* diante de "toda uma multidão que, proveniente de todas as partes em grande número, presenciava o processo" (Apuleio, *Apologia*, 28.3).

O julgamento ocorreu por volta do ano de 159, na cidade vizinha de Sabrata, que na ocasião abrigava a corte do Procônsul da África à época, Claudio Máximo. Diante do Tribunal, Apuleio (*Apologia*, 25.7) julgava que se inocentaria das acusações que "começaram com uma série de invenções, progrediram à base de fofocas, mas, carente de provas, se desvanecerão, sem deixar rastro algum de tamanhas calúnias, tão logo seja pronunciada a sentença".

Vemos, em *Apologia*, algumas estratégias empreendidas por Apuleio como forma de se inocentar e de restaurar a sua *honor*. Uma delas pode ser apontada pelo modo como o autor busca se desvincular da fama de praticamente de *goetia* – conhecimentos mágicos considerados maléficos e penalizados com a pena capital relacionada ao crime de *veneficium*. Apuleio tenta relacionar a sua imagem à de um filosofo platônico interessado unicamente no estudo das *artes magicae* ligadas aos cultos mistéricos. Ele dissocia *goetia* de teurgia, ou seja, a prática de magia negra daquela ligada aos estudos filosóficos e às especulações sobre a natureza dos *daimones* – seres celestes responsáveis pela ligação entre deuses e homens e pelos presságios.[13]

---

[12] Podemos pensar as representações a partir do modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e lida por meio de classificações e recortes que criam significados variados graças aos quais o mundo em que vivemos adquire sentido (CHARTIER, 1987).

[13] Observamos a mesma censura à *goetia* e a exaltação à teurgia em outra obra de Apuleio. Em suas *Metamorphoses*, obra que podemos datar como posterior em cerca de uma década a *Apologia*, o autor nos apresenta os danos causados pela prática da magia vulgar e maléfica, responsável pela transformação do protagonista da novela, Lúcio, em asno, e as benesses da teurgia ligada ao culto da deusa Ísis, que permitiu o seu retorno à forma humana.

Sobre esta questão, Apuleio (*Apologia*, 26.6) afirma: "meus adversários, de acordo com a opinião do vulgo, consideram, em sua ignorância, que é propriamente um mago aquela pessoa que, por estar em comunicação verbal com os deuses imortais, é capaz de realizar [...] certos encantamentos". Mais à frente ele conclui: "aos que estudam com o maior zelo a providência que rege o universo e que rendem culto aos deuses com a mais profunda devoção, os chamam magos no sentido vulgar da palavra" (Apuleio, *Apologia*, 27.2).

Apuleio, dessa forma, observa que somente as pessoas ignorantes, como é o caso de seus acusadores, poderiam associá-lo e confundi-lo, enquanto um filósofo teúrgico interessado nos segredos do universo, como praticamente de *goetia*. O próprio Apuleio, em uma outra passagem de sua *Apologia* (47.2-3), também a condenaria como uma "classe de magia [...] penalizada pelas leis e [...] proibida há tempos mais antigos pelas XII Tábuas por causa das misteriosas e nefastas influências que podia exercer, [sendo], portanto, uma prática tão oculta como tenebrosa e horrível".[14]

Outra tática utilizada por Apuleio como forma de reaver a sua *honor* foi a de opor a sua fama de filósofo e homem de cultura ilibada à rusticidade de seus acusadores, isto é, "de defender a pureza da filosofia frente aos ignorantes" (Apuleio, *Apologia*, 1.3). Com esta medida, o autor buscava se diferenciar de seus detratores, tidos por ele como incultos, e reforçar a sua dignidade como alguém possuidor da *paideia* greco-romana, que podemos conceber como o conjunto de aprendizados literários, retóricos, oratórios, políticos, filosóficos e mitológicos que instruíam e identificavam os indivíduos pertencentes às elites romanas (CARVALHO, 2002).[15]

Podemos ver esta estratégia posta em prática no tocante à representação de Emiliano Sicínio e de Pudente, os dois acusadores de Apuleio diante do Tribunal. Acerca deste último, por exemplo, Apuleio (*Apologia*, 98.6-9) assim o descreve: "Quando nós regíamos seus passos, o menino freqüentava a escola; agora, ao contrário,

[14] A lei das XII Tábuas era uma codificação jurídica realizada, segundo a tradição, pelos *Decemuiri legibus scribundis* entre os anos de 451 e 449 a.C (MUNGUÍA, 1980).

[15] A *paideia* foi um elemento importantíssimo na própria concepção identitária das elites citadinas imperiais. A prerrogativa de falar corretamente e com elegância, da utilização dos gestos apropriados, do conhecimento da mitologia e dos clássicos da literatura greco-romana e de um comportamento contido e sereno conferia-lhes traços identitários e de reconhecimento mútuo. Era por meio destes elementos distintivos que os membros das elites citadinas poderiam se diferenciar do populacho e se apresentar como os melhores, aqueles que possuíam uma educação excelsa e ilibada. Não à toa, eles se autodenominavam como *pepaideumenos*, quer dizer, aqueles que possuíam a *paideia* (BROWN, 1992).

foge sistematicamente dela e [...] nunca fala senão em língua cartaginesa, nem se quer pode falar em latim". A Emiliano Sicínio, Apuleio o denomina como um indivíduo senil e ignorante: "Escuta, pois, estes versos que o filósofo Plantão dedicou ao jovem Áster, se, apesar de ser um velho, podes ainda aprender algo das letras" (Apuleio, *Apologia*, 10.8). Em outra passagem, Apuleio reforça a ignorância de seus acusadores fazendo a seguinte pergunta a Emiliano: "É possível que seja tão profano em toda classe de literatura e que ignore inclusive todas as fábulas que andam na boca do vulgo, ao ponto de que nem se quer seja capaz de inventar umas acusações mais verossímeis?" (Apuleio, *Apologia*, 30.3).

Em contra partida, Apuleio se apresenta como um homem de grande erudição, cuja eloqüência tem "tentado consegui-la desde os primeiros anos de minha vida, entregado com todas as minhas forças unicamente aos estudos literários, desdenhando-se todos os prazeres restantes, até a idade que agora tenho" (Apuleio, *Apologia*, 5.1). Colocando-se como superior aos seus acusadores, Apuleio se considera um "homem honrado, íntegro, cujos ouvidos não estão acostumados a escutar insultos e que, por ser normalmente objeto de elogios, não está acostumado aos ultrajes [...] e reprovações que ele poderia, com pleno direito, dirigir aos demais" (Apuleio, *Apologia*, 3.11).

Apuleio, mediante tais estratagemas utilizados no Tribunal, foi absolvido oficialmente das acusações de *veneficium* e provavelmente conseguiu reaver a sua *honor* perante a população da *civitas* de Oea. Mesmo que não tenhamos nenhuma referência acerca de sua absolvição em *Apologia*, podemos conjecturar que sua defesa foi bem sucedida pela observação de sua biografia posterior. Dois dados podem ser aqui evocados. O primeiro é a própria confecção da obra *Metamorphoses*, novela latina posterior à *Apologia*, na qual se mencionam, em diversas passagens, relatos de práticas mágicas maléficas e de cunho popular. Provavelmente, se Apuleio fosse condenado por crime de *veneficium*, ele não se arriscaria em escrever uma obra tão detalhada em questões ligadas às *artes magicae*. O segundo ponto a ser destacado é que, em *Florida*, uma coleção de 23 orações pronunciadas por Apuleio nos anos 160, o autor nos apresenta uma carreira bem sucedida de filósofo e orador na cidade de Cartago, projeção pública impensável se ele tivesse sido condenado no tribunal do procônsul Cláudio Máximo.

Neste último aspecto, *Florida* se torna um documento valioso para as nossas conjecturas acerca da reabilitação da *honor* de Apuleio. Esta obra, em grande medida, nos apresenta o autor madaurense, cerca de uma década após o incidente em Oea, cercado de glórias e de honrarias na principal cidade do norte da África: Cartago. Em suas páginas, vemos o nosso autor recitando hinos laudatórios às autoridades romanas, ocupando o cargo de sacerdote provincial e recebendo estátuas em sua homenagem. Quer dizer, a sua *honor* como filósofo, orador e homem de cultura ilibada é restabelecida.[16]

REFERÊNCIAS

Documentação primária impressa:

APULÉE. *Apologie*. Introduction et traduction de Paul Valette. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. *Florides*. Introduction et traduction de Paul Valette. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

APULEIUS. *Metamorphoses*: books I-VI. Translated and introduction by J. Arthur Hanson. London: Loeb Classical Library, 1989.

_____. *Metamorphoses*: books VII-XI. Translated by J. Arthur Hanson. London: Loeb Classical Library, 1989.

APULEYO. *Apología*. Introducción, traducciones y notas de Santiago Segura Munguía. Madrid: Gredos, 1980.

_____. *Flórida*. Introducción, traducciones y notas de Santiago Segura Munguía. Madrid: Gredos, 1980.

GSELL, S. *Inscriptions latines de l'Algérie*: tome premier. Paris: Librairie ancienne honoré champion, 1922.

[16] "No nível provincial, todas as cidades enviavam representantes para um santuário comum onde eram feitos os rituais ao imperador e se escolhia o sacerdote dentre os provinciais, o qual naturalmente tinha uma posição de prestígio e era certamente um dos mais ilustres da região" (MENDES; OTERO, 2005, p. 206).

Obras de Apoio:

BROWN, P. *Power and persuasion in late antiquity*: towards a christian empire. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

CARVALHO, M. M. de. *Paidéia e retórica no século IV d.C.*: a construção da imagem do imperador Juliano segundo Gregório Nazianzeno. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais, 2002.

CHARTIER, R. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1987.

DIFONZO, N. *O poder dos boatos*. Rio de Janeiro: Campus, 2009.

GAISSER, J. H. *The fortunes of Apuleius and the Golden ass*. New York: Pinceton University Press, 2008.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1989.

HARRISON, S. J. *Apuleius*: a latin sophist. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LENDON, J. E. *Empire of honour*. New York: Oxford University Press, 2005.

MATTINGLY, D. J. *Tripolitania*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.

MENDES, N. M. Romanização e as questões de identidade e alteridade. *Boletim do CPA*, Campinas, n. 11, p. 25-42, 2001.

MENDES, N. M.; OTERO, U. B. Religiões e as questões de cultura, identidade e poder no império romano. *Phoînix*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 196-220, 2005.

MUNGUÍA, S. S. Introducción general. In: APULEYO. *Apología e Flórica*. Madrid: Gredos, 1980, p. 7-49.

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

SILVA, G. V. da S. *Reis, santos e feiticeiros*: Constâncio II e os fundamentos místicos da basiléia (337-361). Vitória: EDUFES, 2003.

VALLETTE, P. Introduction. In: APULÉE. *Apologie et Florides*. Paris: Les belles lettres, 2002, p. v-xxxviii.

A GLÓRIA E A INFÂMIA DE AUGUSTO EM *DE VITA CAESARUM*, DE SUETÔNIO

Camilla Ferreira Paulino da Silva

Introdução

Caio Suetônio Tranquilo é um nome famoso dentro das pesquisas históricas, já que por meio de sua *De Vita Caesarum* conhecemos informações sobre a vida de 12 imperadores, que muitas vezes só chegaram até nós por meio desta obra. No entanto, a própria vida do autor não é consensual, e por isso datas são meras estimativas – Suetônio teria nascido por volta do ano 70 d.C. e morrido por volta de 140 d.C. Sabemos que ele foi protegido de Plínio, o Jovem, e por meio dessa amizade manteve contato com os imperadores Trajano e Adriano, exercendo inclusive magistraturas, como, por exemplo, a de *magister epistularum* (PINTO, 2011, p. 771).

Silva Frade (2007, p. 497) defende que o autor buscou ir além de narrar a vida dos doze césares, mas procurou fornecer aspectos do caráter dos mesmos, ciente de que o poder deles sobrevinha da fama que ganhavam:

> Com a instauração do Principado por Augusto, às virtudes é associado o nome do imperador (por exemplo, *Pax Augusta*), num processo de personalização em que o centro não é já o povo romano, mas o *princeps* e o culto pessoal com ele relacionado. Com os Césares que se seguiram, manteve-se esta linha de conduta, sendo cuidadosamente escolhidas as virtudes a apresentar, de forma a que a reputação do imperador então reinante fosse a melhor possível (SILVA FRADE, 2007, p. 497).

Ademais, há que se levar em conta que a historiografia antiga era pautada em preceitos diferentes dos atuais padrões acadêmicos. As figuras de linguagem, técnicas retóricas e padrões estilísticos estão presentes nesse gênero, e daí certa desconfiança, durante muito tempo, em sua "confiabilidade" enquanto fonte, no sentido de que ela é mais literatura que história. Em geral, Suetônio ficou à sombra de Tácito, que era tido como a autoridade no que diz respeito à narrativa sobre a dinastia Julio-Claudiana, pelo tom de sua obra ser crítico e de posição política clara, e por isso mesmo amplamente discutido em diversos momentos de autoritarismo exarcebado durante os séculos vindouros (JOLY, 2005, p. 113-114).

Apesar disso, uma semelhança com o atual modo de se fazer História pauta-se no próprio modo de construir sua narrativa: Suetônio demonstra que as informações de seu texto foram pautadas em fontes – sabemos que graças ao seu cargo de *magister epistularum*, tinha acesso a diversos documentos oficiais, como atos do Senado, éditos e cartas (SOBRAL, 2007, p. 10). Além disso, ele também demonstra em diversas passagens o conhecimento de certas "histórias", que poderíamos chamar pelo termo moderno "fofoca".

Em *De Vita Caesarum*, Suetônio nos dá uma perspectiva diferenciada dos *imperatores* por causa do estilo em que se propõe escrever – não se baseia, por exemplo, em uma narrativa biográfica de gênero alto, como a dos republicanos. Também o fato de Suetônio não ser contemporâneo a Augusto nos dá uma visão distinta, uma vez que a obra nos fornece indícios de uma contra imagem do referido, ao mesmo tempo em manifesta certas representações fabricadas pelos discursos pró-Augusto do século I a.C. Por isso, escolhemos o capítulo da obra em que o autor narra a vida do *Diuus Augustus*, captando a imagem positiva e a negativa construída por Suetônio.

Augusto glorioso

Augusto é referenciado pela tradição literária de sua época como um mito dentre os romanos. Sua grandeza é motivo de diversas *Odes* de Horácio, serve de inspiração para a *Eneida* de Virgílio e é assunto nas *Elegias* de Propércio. Esses e outros autores imortalizaram em suas obras uma imagem aviltada de Augusto, que exprimem a vitória desse romano frente à disputa pelo poder no quadro do final da República.

A opção pela palavra *glória* reflete justamente o que Augusto obteve após ter sua imagem colocada no centro do rearranjo político do final do século I a.C. No verbete do dicionário Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2005, p. 434), ela é "1- Fama obtida por ações extraordinárias, grandes serviços à humanidade, etc.; celebridade, renome. 2- Brilho intenso; esplendor. 3- Honra, homenagem."

Essa imagem honrada de Augusto vai ser fundamental na narrativa de Suetônio. A própria casa onde o *princeps* teria nascido é envolta de uma áurea mística, por ter sido onde ele teria tocado pela primeira vez o chão – suspostamente quem entrasse lá deveria fazer reverência, ou algo de estranho poderia acontecer (Suetônio, *Diuus Augustus*, 5).

As características positivas básicas são ligadas ao caráter do *princeps* e à sua inteligência – as guerras, nunca as fez *"sine iustis et necessariis causis"* sem justas e necessárias causas, e não foram seguidas antes de uma reflexão profunda acerca dos ganhos e perdas *(*Suet., *Diu.Aug.,* 21*)*. Ademais, seus atos sempre aparecem muitas vezes ligados, na narrativa de Suetônio, ao suposto *mos maiorum,* costume dos ancestrais, ao passo que os atos empreendidos por Marco Antônio, não. Tal fato expressa o esforço de Otávio em depreciar publicamente seu rival, esforço este que ganhou força a partir do momento em que sua aliança com Antônio foi desfeita. Otávio fez de tudo para mostrar que seu rival se degenerava e se afastava dos costumes romanos, principalmente evocando a sua parceria com Cleópatra (Suet, *Div. Aug.*, 17).[1]

Entre as várias virtudes que aparecem ligadas a Augusto, encontram-se a sabedoria, a prudência, a temeridade, a justiça, a clemência, a firmeza e a generosidade. Porém, a mais valorosa e a que mais aparece no texto é esse respeito aos supostos antigos costumes romanos e seu esforço em restaurar antigas tradições, como vemos nos seguintes trechos elencados: "Promoveu mudanças e instituiu muita coisa nova nos assuntos militares, e também fez retroceder algumas características ao modo *antigo*"[2]; "restaurou alguns dos cerimoniais *antigos* paulatinamente abolidos"[3]; "Fez tornar o grupo crescente de senadores, uma turba disforme e confusa [...] ao *antigo* número e honradez"[4].

A representação gloriosa ou elogiosa de Augusto o auxiliou em seus propósitos políticos, já que a *glória* de sua pessoa, conquistada por meio de suas vitórias militares, mas reforçada nas produções culturais da época, serviu como base para o novo modelo de governo, o Principado. A representação nos mostra a importância de se construir uma imagem para o público nos momentos de reafirmação identitária enquanto interesse político: por isso devemos entender os discursos de outrora pensando na posição de quem os emitia, não como falas neutras (CHARTIER, 1990, p. 17). Em Suetônio ficam evidentes os aspectos dessa representação construída durante a vida de Augusto, dezenas de anos antes do autor nascer. A perpetuação de certos epítetos e histórias

1 Exemplo dessa degeneração foi demostrada por Otávio ao ler, em assembleia, o testamento no qual Antônio colocava os filhos de sua relação com Cleópatra como herdeiros legítimos e ainda doava terras a estes.
2 "*In re militari et commutavit multa et instituit, atque etiam ad* antiquum morem *nonnulla revocavit*." Suet., *Diu. Aug*., 24. Grifo nosso.
3 "*ex antiquis caerimoniis paulatim abolita restituit*". Suet., Diu. Aug., 31. Grifo nosso.
4 "*Senatorum affluentem numerum deformi et incondita turba [...] ad modum pristinum et splendorem*". Suet. *Diu. Aug*. 35. Grifo nosso.

demonstra o impacto de uma propaganda reforçada por poetas, esculturas, moedas e afins.

Augusto sem dúvidas é o *imperator* modelo em Suetônio, aparecendo como quase perfeito, de bom caráter e de grande inteligência. Silva Frade (2007, p. 25-26) demonstra como até mesmo as características físicas de Augusto são elecandas de forma a glorificar sua imagem – sua tez, seu rosto, sobrancelhas, cor dos cabelos, tudo isso aparece em *Diuus Augustus* de modo a exaltar a suposta beleza quase divina de Augusto.

Reflexos da infâmia

Na narrativa de Suetônio, mesmo Augusto servindo de modelo para os outros césares, ele não é isento de defeitos. Além disso, Suetônio demonstra que na época de disputa de poder entre Antônio e Otávio, ambos construíam imagens depreciativas um do outro, e nos dá indícios do discurso de Marco Antônio sobre seu rival. Isso demonstra que também foi construída uma imagem *infame* de Otávio, no sentido intrínseco do adjetivo: "1- Aquele que tem má fama. 2- Que pratica atos vis, desonroso; abjeto, desprezível, torpe" (FERREIRA, 2005, p. 476).

Suetônio começa seu texto narrando a ancestralidade, e a primeira referência de um discurso anti-Otávio aparece, já no início, com a menção de que Marco Antônio "*libertinum ei proavum exprobrat, restionem e pago Thurino, avum argentarium",* lhe reprovava por ser bisneto de um liberto, cordoeiro do bairro de Túrio, e neto de um argentário. (Suet. *Diu. Aug*., 2). Logo depois, Marco Antônio aparece como "*despiciens etiam maternam Augusti originem",* desdenhoso da origem materna de Augusto (Suet., Diu. Aug., 4).

O próprio *cognomen* de Otávio, Turino, foi alvo de piadas de Marco Antônio. Suetônio narra que nas cartas que ele encontrou, Antônio buscava ultrajá-lo chamando por esse nome, e conta ainda que o próprio Otávio estranhava o fato. Suetônio não indica o ano ou em que contexto essa suposta carta encontrada por ele foi escrita, portanto não podemos conjecturar se Antônio buscava afastá-lo do *cognomen* Caio César, obtido por adoção, e que foi a base de sua representação frente ao *populus romanus*.

De fato, Marco Antônio aparece na narrativa como o principal rival de Otávio, aparecendo em várias passagens, como citamos nesse artigo, como o principal veiculador de histórias contra o filho de César. Suetônio justifica o fato de Otávio ter passado para o lado dos nobres, em 44 a.C., porque Antônio, que seria seu principal suporte (uma vez que era o general de confiança de César e cônsul daquele ano), na verdade "*eum invisum sentiebat*", sentia ódio dele [Otávio] (Suet., *Diu. Aug.*, 10).

O primeiro confronto bélico entre Antônio e Otávio ocorreu em 43 a.C., em Módena, onde Otávio teve que se colocar à frente de um exército de veteranos convocados, de acordo com sua versão da história, em nome da República. Porém, segundo Marco Antônio, Otávio teria fugido e aparecido dois dias depois do primeiro enfretamento, aparecendo "*sine paludamento equoque"* (Suet, *Diu. Aug*., 10), sem capa e cavalo. Otávio, aliás, aparece outras vezes na narrativa de modo cômico nos momentos de enfrentamento: a atuação dele na campanha de Filipo (42 a.C.) teria, como em outras, sido decepcionante. Além de mencionar uma suposta doença que teria acometido Otávio, Suetônio narra que o filho de Júlio César também teria sido expulso de seu acampamento durante a primeira batalha, sendo obrigado a buscar auxílio com Antônio (Suet., *Diu. Aug*., 13); após a vitória na Batalha de Perúsia, quando se dirigia ao muro da cidade para oferecer um sacrifício, quase foi assassinado por um grupo de gladiadores que por lá passavam (Suet, *Diu. Aug.*, 14).

Suetônio também retrata episódios em que ele adoece antes de batalhas, ou sucumbe ao sono profundo e afins, tal como na vitória sobre Sexto Pompeu, em Náucolo. A seguinte passagem mostra um Otávio acovardado, sendo que Suetônio menciona Antônio, mais uma vez, como propagador de uma imagem negativa do futuro *princeps*:

> [...] venceu Pompeu [...] tomado repentinamente de um sono tão profundo à hora da batalha que teve de ser acordado pelos companheiros para dar o sinal. Considero que Antônio se baseia nisso para censurá-lo porque "nem sequer fora capaz de examinar com olhos abertos a frente de batalha organizada, mas que se tinha deitado de costas contemplando o céu, apalermado, e não se levantara nem viera em presença dos soldados antes que os navios inimigos tivessem sido afugentados por M. Agripa" (Suet., *Diu. Aug*., 16).[5]

[5] *"Pompeium [...] superavit sub horam pugnae tam arto repente somno divinctus, ut ad dandum signum ab amicis excitaretur. Unde praebitam Antonio materiam putem exprobrandi, ne rectis quidem oculis eum aspicere potuisse instructam aciem, verum supinum, caelum intuentem, stupidum cubuisse, nec prius*

Portanto, apesar dos esforços de Otávio em se portar como um grande comandante militar, Suetônio no século II d.C. consegue encontrar certas histórias contrárias a essa imagem cristalizada do *princeps*, demonstrando que existiu um discurso bem diferente daquele que encontramos na poesia augustal de modo geral.

Outro exemplo dessas histórias expressa-se na sobrevivência, em Suetônio, da tentativa de Otávio em renunciar seu poder após a Batalha de Ácio (31 a.C.), por causa das acusações de Marco Antônio, que o acusava de ser empecilho para o andamento das coisas do Estado (Suet, *Diu. Aug.*, 28).

Houve infâmia até mesmo sobre sua sexualidade e hábitos pessoais, como o de que ele costumava queimar as pernas com nozes quentes para que os pelos nascessem macios. Essas anedotas, que possivelmente circularam entre os inimigos de Otávio durante a década de 30 a.C., são assim narradas por Suetônio (*Diu. Aug*., 68):

> Na primeira juventude, incorreu na má fama de várias desonras: Sexto Pompeu atacou-o como efeminado; M. Antônio disse que a adoção de seu tio fora paga pelo estupro que dele sofrera; Lúcio, irmão de Marco, acusou-o de ter vendido, a um preço de trezentos mil sestércios também a Aulo Hírcio, na Espanha, o pudor que César lhe tirara, e de ter o costume de depilar as pernas com uma noz ardente, para que os pelos crescessem mais macios.[6]

Ainda sobre seu comportamento sexual, interessante notar que Suetônio cita o que seria o vestígio de uma carta que Marco Antônio escrevera por conta das acusações que sofrera devido ao seu relacionamento com Cleópatra:

> M. Antônio reprovou-o também, além de suas bodas apressadas com Lívia, por ter levado a mulher de um ex-cônsul, do triclínio para um quarto, às vistas do marido e a reconduzido ao banquete com as orelhas afogueadas e os cabelos desalinhados. [...] Também [*Antônio*] lhe escreve as seguintes palavras em tom familiar e ainda não inteiramente tornado seu inimigo ou oponente: "O que te mudou? É porque me deito com uma rainha? Ela é minha esposa. Comecei a fazê-lo agora ou há nove anos? Tu te deitas apenas com Drusila? Passar bem, se, ao leres esta carta, não tiveres dormido com Tertula, Terentila, Rufila, Sálvia, Titiscênia ou com todas elas! Acaso importa quando ou diante de qual tens uma ereção?" (Suet., *Diu. Aug*., 59).[7]

---

surrexisse ac militibus in conspectum venisse quam a M. Agrippa fugatae sint hostium naves." Todas as citações do texto de Suetônio são traduções de Matheus Trevizam e Paulo Sérgio Vasconcellos (2007).

6 "*Prima iuventa variorum dedecorum in famiam subiit. Sextus Pompeius ut effeminatum insectatus est; M. Antonius adoptionem avunculi stupro meritum; item L. Marci frater, quasi pudicitiam delibatam a Caesare Aulo etiam Hirtio in Hispania trecentis*".

7 "*M. Antonius super festinatas Liviae nuptias obiecit et feminam consularem e triclinio viri coram in cubiculum abductam, rursus in convivium rubentibus auriculis incomptiore capillo reductam [...]Scribit*

O interessante dessa passagem é que, além de dar voz a Antônio, Suetônio demonstra que não só este último sofreu com acusações sobre sua conduta sexual. Diante do relato, notamos que para além da imagem de um Antônio devasso, perpetuada pela literatura augustal, ainda evidente na nossa atualidade, houve também a mesma fabricação para Otávio, o que pode ser indício de que esse tipo de acusação era algo corriqueiro dentro das disputas da política romana.

Augusto é também representado como um homem cruel,[8] ainda que justo. No 13º parágrafo, sobre a comemoração da batalha de Filipo, enviou a cabeça de Bruto para ser lançada aos pés da estátua de César, maltratou prisioneiros, mesmo os ilustres, com palavras de insulto e teria feito até um pai e um filho jogar "vinte-e-um de boca" para não serem assassinados. Aliás, Augusto é também retratado como um viciado em jogos e um apreciador em deflorar moças virgens.

Fica demonstrado, portanto, alguns pontos desse lado infame do *princeps* no texto da *De Vita Caesarum*. Além disso, evidencia-se que essas e outras imagens negativas foram veiculadas de alguma forma durante a vida de Augusto, já que o próprio Suetônio faz menções às fontes da época do *princeps*, como cartas e mesmo boatarias. Nas palavras do próprio Augusto, em uma carta que Suetônio cita em seu texto:

> Neste ponto, meu caro Tibério, desejo não escutar a perspicácia da tua idade. Não te deve indignar, em absoluto, o fato de saberes que não se fala bem a respeito de minha pessoa. Já é muito o conseguirmos que não nos façam mal (Suet. *Diu.Aug*., 51).[9]

Ao voltarmos o nosso olhar para a época de Otávio, as fontes escritas sempre exaltam sua pessoa, de modo que captar uma contra-imagem é tarefa árdua. Só encontramos reflexos dos discursos de Antônio, por exemplo, na posteridade, como exemplificado pela obra supracitada.

Para Silva Frade (2007, p. 341), as imagens infamantes de Augusto são, em sua maioria, expressões da época em que ele era jovem, sendo que algumas são refutadas ou

---

etiam ad ipsum haec familiariter adhuc necdum plane inimicus aut hostis: "Quid te mutavit? Quod reginam ineo? Uxor mea est. Nunc coepi an abhinc annos novem? Tu deinde solam Drusillam inis? Ita valeas, uti tu, hanc epistulam cum leges, non inieris Tertullam aut Terentillam aut Rufillam aut Salviam Titiseniam aut omnes. An refert, ubi et in qua arrigas?"

8 Exemplos de crueldade são recorrentes na narrativa: por exemplo, Augusto aparece como o único dos triúnviros a não querer poupar ninguém, bem diferente da imagem do *imperator clementer* (*Diu. Aug*.,27).

9 "*Aetati tuae, mi Tiberi, noli in hac re indulgere et nimium indignari quemquam esse, qui de me male loquatur; satis est enim, si hoc habemus ne quis nobis male facere possit*.".

justificadas por Suetônio. De modo algum o leitor ficaria com uma imagem negativa do *princeps*, já que no decorrer da obra a imagem positiva se sobressai:

> Augusto faz jus à fama dos seus antepassados e, na biografia de Suetónio, não apresenta defeitos capazes de ofuscar a grandeza do seu carácter. Pelo contrário, o biógrafo revela uma série de prodígios que lhe imputavam a responsabilidade de uma futura prosperidade geral, relacionada com a sua *potentia*, *magnitudo* e *felicitas*. (SILVA FRADE, 2007, p. 502)

Considerações finais

Notamos que apesar de toda a propaganda de Otávio se integrar reforçando seu parentesco e origem familiar como sendo da mais alta estirpe, existiu um outro discurso, em sua época, em que ele era depreciado. Esse discurso, evidente, ficou prostrado devido ao sucesso de Otávio em derrotar seus inimigos durante a década de 30 a.C., mas também pelo impacto das obras literárias do século I a.C., como as obras de Virgílio e Horácio, nas quais Otávio ficou imortalizado como alguém acima de todos os romanos, contanto com os mais sublimes elogios.

Suetônio, porém, nos dá duas imagens do *diuus Augustus:* uma de acordo com a literatura do século I a.C., em que ele aparece como um herói cheio de qualidades, aquele que deve ser imitado pelos romanos; e outra bem diferente, em que ele é cruel e até mesmo covarde. De fato, o Augusto de Suetônio é um retrato humanizado, e ainda que ele seja o modelo a ser seguido, aparece como exemplo de integridade, passível de erros. Diferente do que se poderia imaginar, e apesar de todo o esforço em eliminar os vestígios de sua infâmia, a contra-imagem de Otávio, fabricada principalmente nos primeiros anos de sua trajetória política, resistiu ao tempo, e uma das maneiras de encontrá-la é pela obra de Suetônio. Não devemos estranhar que o autor colocasse vestígios da propaganda negativa que circulou sobre Augusto pos, como afirma Pinto (2011, p. 776), o leitor da sociedade do século II d.C. não acharia de todo esquisito encontrar no primeiro imperador vestígios da crueldade e tirania encontradas depois em Nero e Calígula, por exemplo.

Referências

Fonte primária impressa:

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

Obras de apoio:

CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Lisboa: Difel,1990.

FERREIRA, Aurélio B. de H.. *Miniaurélio:* o dicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2005.

JOLY, F. D. Suetônio e a tradição historiográfica senatorial: uma leitura da Vida de Nero. História, v. 24, nº2. São Paulo, 2005.

OXFORD LATIN DICTIONATY. Oxford, Clarendon, 1968.

PINTO, J. H. N. O discurso historiográfico de Suetônio. *Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, v. 15, nº 5. Rio de Janeiro: CiFEFil, 2011.

SILVA FRADE, M. L. O. Práticas, valores e crenças na corte imperial romana. 2007. 613 f. Tese (Doutorado em Literatura Latina) – Universidade de Aveiro, Aveiro.

SOBRAL, A. E. A. Suetônio revelado: o texto narrativo biográfico e a cultura política em ‘A vida dos doze césares’. 2007. 260 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós Graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

PHRONESIUM *VERSUS* THAIS: A FAMA DA *MERETRIX* EM PLAUTO E EM TERÊNCIO

Caroline Barbosa Faria Ferreira

A personagem da meretriz aparece em número bastante expressivo nas comédias de Plauto. George E. Duckworth (1994, p. 258) divide as *meretrices* plautinas em duas categorias: 1) aquelas que são inteligentes, experientes, mercenárias e sem sentimentos, dispostas a arruinarem os filhos de famílias abastadas e os velhos libidinosos para alcançarem seus objetivos. Preferem antes o dinheiro que o amor, pois o dinheiro é o fator determinante para que os seus favores sejam alcançados; 2) jovens apaixonadas, fiéis aos seus amantes, que normalmente não se entregam a outros homens por interesse.

Acerca dessa diferenciação no caráter da *meretrix* plautina, Anne Duncan (in. FARAONE e MCCLURE, 1930, p. 257) afirma que a boa e sincera *meretrix* é uma *pseudo-hetaira*, uma menina que, apesar de ocupar a posição de meretriz momentaneamente, ao fim da peça descobre ser uma cidadã, e se casa com o jovem por quem está apaixonada. Segundo a autora, a verdadeira *meretrix* plautina, que é semelhante à *hetaira* na comédia nova grega, é aquela que tem um mau caráter. Silva (2009, p. 37).afirma que "a *meretrix mala* plautina é cruel, e sua ação é motivada pelo prazer de enriquecer-se às custas da ruína financeira de seus amantes."

As *meretrices* terencianas, ao contrário, são normalmente generosas, e não se deixam guiar pela ganância. E, não obstante sua imagem ser construída na peça de forma negativa através de outras personagens, demonstra, pelas suas falas e ações, que seu caráter é justamente o oposto do que o público espera dessa personagem. Essas meretrizes têm que lidar, ao longo da peça com o estereótipo de *meretrix mala* que não corresponde ao seu modo de ser. Anne Duncan afirma que Terêncio, em suas peças, parece querer desestabilizar as expectativas do público em relação ao caráter da personagem da meretriz.

A *meretrix* terenciana difere muito em seu caráter da *mala meretrix* plautina, pois, apesar de manipular as pessoas em seu próprio benefício, demonstra, através de suas falas e ações que é apaixonada por seu amante, apesar de não se dedicar exclusivamente a ele. Mas ela também difere das *bonae meretrices* plautinas, pois estas simplesmente amam e desejam apenas agradar os seus amantes, enquanto as meretrizes terencianas são mulheres ativamente generosas e ansiosas para ajudar os outros, mesmo que isso não lhes traga nenhum benefício próprio.

O *ethos* da *meretrix* na comedia *palliata* não é constituído apenas pelo que ela faz, pelo modo como se conduz na peça e pelo que as outras personagens falam a seu respeito. Ele também está relacionado a "uma série de representações sociais que se inscrevem nas convenções da Comédia Nova sobre a forma do estereótipo da *meretrix"*. (SILVA, 2009, p. 36)

Neste artigo, buscamos observar se a personagem da meretriz de Plauto e Terêncio corresponde a essa fama que a comédia nova grega e romana lhe atribuiu. Analisaremos a principal representante da *meretrix* plautina e terenciana, Phronesium, de *Truculentus* e Thais, de *Eunuchus*, respectivamente.

Já no prólogo da peça, Phronesium nos é apresentada de forma negativa, como uma mulher interesseira, que tem muita facilidade em arruinar os seus amantes. A personagem que profere o prólogo, assim diz ao público:

> hic habitat mulier, nomen cui est Phronesium;
> haec huius saecli mores in se possidet:
> numquam ab amatore [suo] postulat id quod datumst,
> sed relicuom dat operam ne sit relicuom,
> poscendo atque auferendo, ut mos est mulierum;
> nam omnes id faciunt, cum se amari intellegunt. [1](v.12-17)
>
> Aqui mora uma mulher chamada Fronésio. Ela possui em si os costumes deste nosso tempo: nunca reclama aos [seus] amantes o que estes já lhe deram, mas, quanto ao que lhes resta, esforça-se por que nada lhes reste, pedindo e arrebanhando, como é costume das mulheres. Na verdade todas procedem assim, quando sentem que são amadas.[2]

Os traços apontados por Prologus evidenciam a natureza má da meretriz. Seu *ethos* é construído a partir da primeira fala da peça e é corroborado pelas falas das personagens e também pelas ações da meretriz.

A peça é iniciada com a seguinte fala do *adulescens* Diniarchus, um dos três amantes da meretriz :

> non omnis aetas ad perdiscendum sat est
> amanti, dum id perdiscat, quot pereat modis;
> neque eam rationem eapse umquam educet Uenus,
> quam penes amantum summa summarum redit,
> quot amans exemplis ludificetur, quot modis
> pereat quotque exoretur exorabulis:
> quot illic blanditiae, quot illic iracundiae
> sunt, quot †sui perclamanda†, di uostram fidem, hui!

[1] O texto latino utilizado é o estabelecido por Lindsay (LINDSAY, 1989).
[2] As traduções da peça *Truculentus* são de Adriano Milho Cordeiro.

quid peiierandum est etiam, praeter munera:
primumdum merces annua, is primus bolust,
ob eam—tres noctes dantur; interea loci
aut aera aut uinum /aut oleum/ aut triticum;
temptat benignusne an bonae frugi sies:
quasi in piscinam rete qui iaculum parat,
quando abiit rete pessum, adducit lineam;
si iniecit rete, piscis, ne ecfugiat cauet:
dum huc dum illuc rete †or†, impedit
piscis usque adeo donicum eduxit foras.
itidem est, amator sei quod oratur dedit
atque est benignus potius quam frugi bonae.
adduntur noctes, interim ille hamum uorat,
si semel amoris poculum accepit meri
eaque intra pectus se penetrauit potio,
extemplo et ipsus periit et res et fides.
si iratum scortum fortest amatori suo,
bis perit amator, ab re(d) atque animo simul;
sin alter alteri propitiust, †idem† perit:
si raras noctes ducit, ab animo perit;
si /increbrauit. ipsus gaudet, res perit.
[intercepta in aedibus lenonis]
priu' quam unum dederis, centum quae poscat parat:
aut periit aurum aut conscissa pallula est
aut empta ancilla aut aliquod uasum argenteum
aut uasum ahenum †aliquod aut lectus laptiles†
aut armariola Graeca, aut—aliquid semper <est>
quod †petra† debeatque amans scorto suo.
atque haec celamus nos clam magna industria,
quom rem fidemque nosque nosmet perdimus,
ne qui parentes neu cognati sentiant;
quos cum celamus si faximus conscios,
qui nostrae aetati tempestiuo temperent,
unde anteparta demus postpartoribus,
faxim lenonum nec scortorum plus siet
et minu' damnosorum hominum quam nunc sunt siet.
nam nunc lenonum et scortorum plus est fere,
quam olim muscarum est quom caletur maxume.
nam nusquam alibi si sunt, circum argentarias
†scorti† lenones qui adsident cottidie,
ea nimia est ratio; quippe qui certo scio,
fere plus scortorum esse iam quam ponderum. (v. 22-69)

(v. 22-69) Uma vida inteira não é suficiente para um amante aprender satisfatoriamente, se é que o aprende, de quantos modos pode arruinar-se. E nunca a própria Vênus, sob cujo poder estão os mais importantes assuntos dos amantes, fará essa conta: de quantas formas o amante pode ser enganado, de quantos modos pode ser arruinado, com quantas súplicas pode ser amaciado. Quantas lisonjas aí há, quantas birras aí há! Quanta sobranceria! Ó deuses, a vossa bondade, ai! Quanto tem que se perder , já sem contar com as prendas. Em primeiro lugar, o sustento de um ano: esse é o primeiro golpe. Em troca dele, concedem-se três noites ao amante. De permeio, fala-se ou num altar, ou em vinho, ou em azeite, ou em trigo. Está a sondar se és

> generoso ou agarrado aos teus bens. Tal como o pescador que lança a rede para o viveiro — logo que a rede vai ao fundo, puxa a linha e, se o peixe tiver entrado na rede, trata de não o deixar escapar, cercando o peixe com a rede por todos os lados até o tirar para fora, assim sucede com o amante. Se ele dá o que lhe é pedido e é mais generoso do que agarrado aos seus bens, concedem-se-lhe mais algumas noites; durante esse tempo ele morde o isco.
> Mal ele experimentou uma taça de amor puro e essa bebida penetrou até as suas entranhas, imediatamente se arruinou a si próprio, aos seus bens e à sua reputação. Se acaso uma prostituta se irrita com o amante, o amante arruína-se duplamente: nos seus bens e ao mesmo tempo no coração. Se, pelo contrário, um se entrega ao outro, também fica arruinado: se obtém poucas noites, sofre no seu coração; se se torna mais assíduo, sente-se feliz por si próprio, mas os bens arruínam-se. É assim nas casas de lenocínio. Ainda lhe não deste um único presente, ela já está a pedir-te um cento: ou foi uma jóia de ouro que desapareceu, ou uma mantilha que se rasgou, ou comprou uma serva ou algum vaso de prata, ou um vaso de bronze, ou algum leito de pedra, ou uns pequenos armários gregos ou ... <há> sempre qualquer coisa, de pedra que o amante deve à sua amante. E, enquanto arruinamos os nossos bens, a nossa reputação e a nós próprios, nós ocultamos isso, em segredo, com o maior cuidado, não venham os nossos pais e os nossos familiares a sabê-lo. Se, em vez de nos escondermos, nos confiássemos a eles, para que a tempo refreassem a nossa juventude, a fim de não entregarmos a herdeiros futuros os bens herdados dos nossos antepassados, eu suponho que haveria <aqui muito menos> chulos e prostitutas e menos homens gastadores do que existem presentemente.
> De facto, hoje em dia há quase mais chulos e prostitutas do que moscas em plena canícula. Com efeito, como se não houvesse outro lugar, o número de prostitutas <e> chulos que acampam todos os dias em volta das mesas dos banqueiros é incalculável. Pois estou seguro de que há lá, agora, mais prostitutas do que pesos de balanças.

É interessante destacar que Diniarchus, o amante arruinado, não inicia a peça falando sobre Phronesium, causa de sua ruína, mas constrói uma imagem das meretrizes de um modo geral, classificando-as como mulheres que estão dispostas a tudo para conseguirem riqueza e poder e que não demonstram nenhuma consideração por seus amantes. Para tornar mais evidente essa natureza maléfica, Diniarchus comprara as meretrizes ao pescador, que lança suas redes ao mar para pescar muitos peixes, e os cerca por todos os lados até que eles estejam completamente vencidos. Mais à frente, após falar sobre as meretrizes de um modo geral, quando o cenário que ele necessita para reforçar as suas afirmações já está preparado, Diniarchus fala sobre a meretriz Phronesium:

> nam mihi haec meretrix quae hic habet, Phronesium,
> suom nomen omne ex pectore exmouit meo,

> [Phronesim, nam phronesis est sapientia]. 78a
> nam me fuisse huic fateor summum atque intumum,
> quod amantis multo pessumum est pecuniae; (v.76-80)
>
> Esta meretriz que tem Fronésio como nome próprio, expulsou do meu espírito, por completo, a querida Sabedoria. É que *phronesis* em grego significa sabedoria.Eu confesso que fui o seu amante favorito e íntimo, o que é muitíssimo mal para a fortuna de um amante;

E ao público ainda diz:

> quasi uolturii triduo
> priu' praediuinant, quo die essuri sient:
> illum inhiant omnes, illi est animus omnibus;(...) (v.337-339)
>
> Tal como abutres que pressentem três dias antes o momento em que vão comer, todas elas estão esfomeadas por ele (Astrabax), o pensamento de todas está nele (...)

Podemos também perceber nas comédias plautinas que os escravos quase sempre têm uma relação hostil com as meretrizes interesseiras. Eles normalmente se referem a elas como pessoas que não tem nenhum escrúpulo. O escravo de Diniarchus, assim fala sobre essas mulheres:

> meretricem ego item esse reor, mare ut est:
> quod des deuorat <nec dat>is umquam abundat.
> hoc saltem: <rem> seruat nec nulli ubi sit apparet: 570
> des quantumuis, nusquam apparet, neque datori neque acceptrici.
> uelut haec meretrix meum erum miserum sua blanditia intulit in
> [pauperiem:
> priuabit bonis, luce, honore atque amicis. (v. 568-574)
>
> Eu sou da opinião que uma meretriz é tal qual o mar. Devora o que lhe deres e nunca transborda de presentes. Mas o mar ao menos guarda o que recebeu. † Comigo guarda-se †, aparece. Desde quanto deres a uma meretriz, em parte nenhuma aparece, nem para o que dá nem para a que recebe. Vejam como, por exemplo, com as suas caricias, esta meretriz levou a penúria o meu desgraçado amo: privou-o dos seus bens, da vida, da honra e dos amigos.

É interessante notar que, somente depois de já construída textualmente através das demais personagens da peça, Phronesium, personagem principal, entra em cena (última cena do ato I), para confirmar aquilo que as demais personagens haviam falado sobre ela. Seu estilo verbal e suas ações confirmam a identidade que havia sido construída anteriormente pelas demais personagens na peça. Fazendo referência ao seu

próprio caráter, ela fala ao público sobre a mentira que diria ao soldado a fim de conseguir enganá-lo:

> edepol commentum male, quomque eam rem in corde agito, 451
> nimio — minu' perhibemur malae quam sumus ingenio. (v.451-452)
>
> Por Pólux, que invenção mais torpe! E quando eu perscruto o meu coração sobre este assunto, somos tidas muito menos malvadas do que somos por natureza!

E ainda:

> propter hunc spes etiamst hodie tactuiri militem;
> quem ego ecastor mage amo quam me, dum—id quod cupio inde aufero.
> quae quom multum abstulimus, hau multum <eius> apparet quod datum est:
> ita sunt gloriae meretricum. (v. 885-888)
>
> Graças a ele (Diniarco), tenho esperança de que ainda hoje irá ser enganado o soldado que, por Castor, eu amo mais do que a mim própria enquanto puder tirar dele aquilo que desejo! Embora tiremos muito, muito daquilo que nos foi dado nunca aparece! É esta a reputação das meretrizes!

E mais a frente acrescenta para si mesma: (v. 892) (Por Castor, que eu hoje hei-de destruir este homem com os meus astutos estratagemas!)

É comum que esse tipo de meretriz, cúpida por definição, nunca esteja satisfeita com os presentes dos seus amantes. A Stratophanes, Phronesium diz, demonstrando sua insatisfação frente a um reconhecimento tão "pequeno" aos seus favores: (v. 537) (Ser-me dado um presente tão pequenino em paga de tão grandes trabalhos?!)

A comédia termina com uma fala representativa da meretriz ao seu público, que mais uma vez reforça a imagem desta personagem que foi construída ao longo da peça através do seu discurso e de outras personagens e também através de suas ações:

> lepide ecastor aucupaui atque ex mea sententia,
> meamque ut rem uideo bene gestam, uostram rusum bene geram: 965
> †romabo† si quis animatust facere, faciat ut sciam.
> ueneris causa adplaudite: eius haec in tutelast fabula.
> spectatores, bene ualete, plaudite atque exsurgite. (v. 964-965)
>
> Por Castor, que linda caçada eu fiz cacei lindamente e conforme ao meu desejo! E como estou a ver o meu negócio bem gerido, em seguida vou gerir o vosso. Por favor, se alguém está decidido a fazer negócio, faça-me chegar uma proposta! Em honra de Vênus, venham os aplausos: esta comédia está sob a sua tutela! (...)

Feitas tais considerações sobre Phronesium, partiremos, pois, para a análise da meretriz Thaís, da peça *Eunuchus*, de Terêncio.

Thaís é a mais complexa das meretrizes terencianas. Ela reúne em si características da meretriz apaixonada, e também da interesseira, sendo, em determinados momentos, compreensiva e filantropa, e em outros, dissimulada e manipuladora. Ela tem grande importância para o enredo da peça. É protagonista da intriga principal, e serve também de mediadora da segunda intriga. A partir das primeiras cenas da peça, inicia-se a construção de uma imagem prévia de Thaís, com base no estereótipo da meretriz na comédia *palliata*. Ela é descrita como uma mulher falsa, aproveitadora. Conforme afirma Silva,

> Thaís tem que lidar com o estigma de sua profissão, em um conflito entre *ethos* e *antiethos*, entre sua disposição de caráter e o estereótipo tradicional da meretriz. É nesse conflito, ou a partir dele, que seu *ethos* vai constituir-se. (2009, p. 33)

Em um diálogo com seu escravo, na primeira cena da peça, o *adulescens* Phaedria, constrói uma imagem insolente e mau de Thaís e aconselha a si mesmo a não voltar mais à casa da meretriz:

> **PH.** Quid igitur faciam? non eam ne nunc quidem
> quom accersor ultro? an potius ita me comparem
> non perpeti meretricum contumelias?
> exclusit; revocat: redeam? non si me obsecret.
> **PA.** siquidem hercle possis, nil prius neque fortius. 50
> verum si incipies neque pertendes gnaviter
> atque, ubi pati non poteris, quom nemo expetet,
> infecta pace ultro ad eam venies indicans
> te amare et ferre non posse: actumst, ilicet,
> peristi: eludet ubi te victum senserit. 55
> proin tu, dumst tempus, etiam atque etiam cogita. (v. 46-56)[3]
>
> Que devo fazer, então? Não ir a casa dela, nem mesmo agora quando ela me mandou chamar, por sua livre vontade? Ou antes, eu deveria preparar-me de modo a não sofrer insultos de prostitutas? Ela me expulsou e agora me chama de volta: devo voltar? Não, a menos que ela me implore. Realmente, por Hércules, se você pudesse, nada seria mais importante e mais certo. Mas, se você começar e não persistir com empenho e, se não puder suportar tudo isso, quando ninguém mais o procurar, se vier à casa dela, mesmo sem ter feito as pazes, mostrando que a ama e não pode resistir a ela, a coisa está feita, está tudo acabado, você está perdido. Ela zombará de você quando

[3] O texto latino utilizado é o estabelecido por Barsby. (BARSBY, 1999).

> perceber que você foi vencido.Assim, você reflita mais e mais enquanto é tempo.[4]

Parmeno então responde ao jovem:

> haec verba una mehercle falsa lacrimula
> quam oculos terendo misere vix vi expresserit,
> restinguet, et te ultro accusabit, et dabis
> ultro supplicium. (v. 68-70)
>
> Por Hércules, uma única lagriminha falsa, que ela terá extraído com muito custo esfregando os olhos com força, destruirá estas palavras e, além disso, ela te acusará, e mais, você vai se oferecer ao suplício.

Falando sobre o irmão de Phaedria, o escravo assim constrói a imagem das meretrizes de um modo geral:

> me repperisse quo modo adulescentulus
> meretricum ingenia et mores posset noscere
> mature, ut quom cognorit perpetuo oderit.
> quae dum foris sunt nil videtur mundius,
> nec mage compositum quicquam nec magis elegans 935
> quae cum amatore quom cenant ligurriunt.
> harum videre inluviem sordes inopiam,
> quam inhonestae solae sint domi atque avidae cibi,
> quo pacto ex iure hesterno panem atrum vorent,
> nosse omnia haec salus est adulescentulis. 940 (v. 931-940)
>
> (...) eu ter descoberto como um rapazinho pode a bom tempo tomar conhecimento do caráter e dos costumes das meretrizes, para que, ao ser informado, tome ódio pelo resto da vida. Elas que enquanto estão fora de casa, nada parece mais asseado, mais afeiçoado a quem quer que seja, nem mais elegante, que quando ceiam com seu amante beliscam a comida. Ver a imundície, a falta de classe e a pobreza delas, o quanto são desprezíveis e esfomeadas quando estão sós em casa, como devoram pão preto à sopa amanhecida, saber tudo isso é a salvação do rapazinho.

E Chaerea, irmão do jovem que estava apaixonado por Thaís, assim fala sobre essas mulheres:

> an id flagitiumst si in domum meretriciam
> deducar et illis crucibus, quae nos nostramque adulescentiam
> habent despicatam et quae nos semper omnibus cruciant modis,
> nunc referam gratiam atque eas itidem fallam, ut ab is fallimur? 385
> an potius haec patri aequomst fieri ut a me ludatur dolis?
> quod qui rescierint, culpent; illud merito factum omnes putent. (v. 382-387)

[4] As traduções do Eunuchus foram feitas por Nahim Santos Carvalho Silva.

> Acaso é um crime se eu for levado para a casa de uma meretriz e àquelas cruzes, que tomam posse de nós e da nossa juventude da qual não fazem caso e que sempre nos torturam de todas as maneiras, e agora mostre minha gratidão e as engane do mesmo modo que somos enganados por elas? Ou acaso é mais justo fazer isso com meu pai, para que eu o engane com truques? Pois os que descobrissem isto, me censurariam, mas o que vou fazer, todos julgariam como merecido.

E quando Thaís aparece em cena pela primeira vez, o escravo assim se refere a ela: "(...) Mas ei-la em pessoa saindo, a ruína de nossos fundos. Pois o que nos cabe conservar, ela nos subtrai."

Duckworth (1952, p. 261) afirma que, após as falas de Phaedria e Parmeno, o público poderia esperar que uma pessoa cruel e gananciosa entrasse em cena, mas quando Thaís entra, ela prova ser quase um modelo de virtude e generosidade. Ela quer que seu amante se retire momentaneamente em favor do soldado, mas não por ser mercenária, e sim por estar preocupada com o bem-estar de sua irmã Panphila. Thaís, através de suas falas, demonstra realmente ser apaixonada por Phaedria. Em sua primeira fala na peça, ela afirma:

> Miseram me, vereor ne illud gravius Phaedria
> tulerit neve aliorsum atque ego feci acceperit,
> quod heri intro missus non est. (v. 81-83)

> Pobre de mim! Receio que Fédria tenha sofrido tudo isto seriamente e que tenha interpretado mal a minha ação, já que ontem não lhe foi permitido entrar.

E diante dos protestos do jovem, ela ainda diz:

> ne crucia te obsecro, anime mi, mi Phaedria. 95
> non pol quo quemquam plus amem aut plus diligam
> eo feci; sed ita erat res, faciundum fuit.(v. 95-97)

> Não se crucifique, por favor, meu coração, meu Fédria. Por Pólux, não agi daquela forma por mais amar ou por mais estimar quem quer que seja, mas não tinha outro jeito, tive que fazer.

E quando é deixada só por seu amante, depois de ter contado a ele o motivo pelo qual ela havia fechado as portas de sua casa, a meretriz fala acerca dos seus sentimentos:

> me miseram, forssit an hic mihi parvam habeat fidem
> atque ex aliarum ingeniis nunc me iudicet.
> ego pol, quae mihi sum conscia, hoc certo scio
> neque me finxisse falsi quicquam neque meo 200

> cordi esse quemquam cariorem hoc Phaedria.
> et quidquid huiu' feci causa virginis
> feci; nam me eiu' fratrem spero propemodum
> iam repperisse, adulescentem adeo nobilem;
> et is hodie venturum ad me constituit domum. 205
> concedam hinc intro atque exspectabo dum venit. (v. 197-205)

> Pobre de mim! Talvez ele tenha pouca confiança em mim e agora me julgue pelo caráter das outras. Por Pólux, eu, que me conheço, bem sei que não inventei nenhuma mentira, e que ninguém é mais caro ao meu coração do que o Fédria. E o que fiz, fiz por causa da garota, pois espero praticamente já ter encontrado o irmão dela, um rapaz um tanto nobre, e ele marcou de vir hoje a minha casa. Vou entrar e esperar que ele venha.

Porém, esse *ethos* apaixonado da meretriz, em alguns momentos é substituído por um *ethos* manipulador. Ela maneja o soldado para obter dele a jovem que ele havia comprado para ela. Em sua primeira fala com o *miles*, Thais parece cumprir o seu papel de meretriz, demonstrando que o ama apenas por interesse. (v. 454-455).

Em alguns momentos, quando os planos da meretriz não são cumpridos com exatidão, ela se mostra indignada, como quando acusa a escrava Pythias de ser a culpada pela violação de Panphila. Mas quando se encontra com o jovem que havia violado a menina, muda completamente de postura, pois "a diferença social entre ambos impede que ela seja severa com ele". (SILVA, 2009, p. 36). Sobre essa inconstância no caráter de Thaís, Silva afirma:

> apesar de sua condição ser viciosa por seu próprio ofício, Thaís tem uma certa sabedoria prática, age sempre motivada pelo cálculo racional. Thaís sabe lidar com cada situação que ela confronta e virá-la a seu favor. Essa versatilidade reflete em sua própria conduta. Em cada situação, com cada personagem diferente, ela encontra uma maneira diferente de lidar, mudando sempre o seu estatuto pragmático nas relações comunicativas. (2009, p.34)

Observamos, portanto, alguns traços que marcam o *ethos* de Phronesium. Pudemos ver que durante toda a peça o *ethos* de meretriz é construído como interesseiro através não só das falas de outras personagens, mas também através das falas e do comportamento da própria meretriz. Ela estima um amante somente enquanto pode obter algum benefício desse relacionamento, e joga ao longo da peça, manipulando a todos com os seus astutos estratagemas.

Ao analisarmos a personagem Thaís, podemos observar traços que marcam o *ethos* da meretriz: ela é uma personagem complexa, que, de acordo com a situação, se

mostra de diversas formas. Apresenta-se como *bona meretrix* quando abre mão de seus interesses pelo bem da jovem Panphila, sem demonstrar nenhum desejo de conquistar benefícios por seus atos. Mas também demonstra ser uma meretriz manipuladora, a fim de alcançar os seus objetivos. Na peça, Thais "tem a oportunidade de unir a ação bela à sua própria conveniência, mas tem que lidar com um estereótipo da cortesã que não corresponde ao seu modo de ser". (SILVA, 2009, p. 40)

Referências bibliográficas:

DUPONT, F. *Teatro e societá a Roma*. Trad. Giorgia Viano Marogna. Roma-Bari: Ed. Laterza, 1995.

DUCKWORTH, G. E. *The nature of roman comedy:* a study in popular entertainment. University of Oklahoma Press: Norman, 1994.

FARAONE, C. A., MCCLURE, L. K. *Prostitutes & Courtesans in the Ancient World*. United States of America: University of Wisconsin System, 2006.

GRIMAL, P. *O teatro antigo*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

HUNTER, R. L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves (Cord. Trad.) Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná, 2009.

LINDSAY, W. M. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit. t. I e II. New York: Oxonii Typographeo Clarendoniano, 1989.

PERNA, Rafaelle. La originalità di Plauto. Bari: Leonardo da Vinci, 1954.

PLAUTO. *O Truculento.* Intr. trad. e notas Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

SALLES, C. *Nos Submundos da Antigüidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SILVA, Nahim Santos Carvalho. *Eunuchus de Terencio:* estudo e tradução. www.teses.usp.br/teses/disponiveis/ Acesso em 05/04/2012.

TERENCE. *Eunuchus*. Edited by Jonh Barsby. New York: Cambridge University Press, 1999. (Cambridge Greek and latin Classics)

O MILITAR E AS SUAS FANFARRAS: DE QUANDO A FAMA VIRA INFÂMIA EM *MILES GLORIOSUS*, DE PLAUTO

Caroline Barbosa Faria Ferreira
Fernanda Maia Lyrio

1- Considerações Iniciais: Miles Gloriosus: o militar e as suas fanfarras

Tito Maccio Plauto (254? – 184? a. C.) foi o primeiro grande poeta cômico latino. Sua contribuição para a comediografia romana é inquestionável, assim como a linha de dramaturgos modernos que, ao longo dos tempos, recriaram suas comédias ou mesmo se inspiraram em seus temas e tramas é extensa. Do cabedal de seguidores (diretos ou indiretos) das peças plautinas, citamos: Shakespeare, Molière, Antônio José, Guilherme de Figueiredo dentre tantos outros que reconheceram a produção de um homem que se dedicou profundamente às artes cênicas, sendo, além de comediógrafo, encenador, diretor e empresário do ramo.

A fecundidade da escrita de Plauto rendeu ao comediógrafo a suposta autoria de cerca de 130 peças, mas o polígrafo e erudito Varrão (primeiro século a. C.) reconheceu apenas vinte e uma delas, dentre as quais, a comédia intitulada *Miles Gloriosus*, cuja tradução para o português é *O Soldado Fanfarrão*.
A supracitada obra teve sua estreia datada de aproximadamente 204 a. C., sendo considerada uma das mais antigas do comediógrafo. Para alguns estudiosos, aliás, ela foi a primeira comédia plautina, especialmente por dois fatores: uma suposta alusão à prisão do poeta Névio (por satirizar a aristocracia) (GASSNER, 2007, p. 111) nos versos 211-14, e uma certa pobreza de ritmos que pode ser verificada ao longo da leitura da obra.

Com um total de 1.443 versos, *Miles Gloriosus* é a mais longa das comédias plautinas que chegaram até nós. Nela, é possível observar o gosto pelas personagens-tipo e por situações estereotipadas da vida cotidiana – heranças da Comédia Nova grega (ou NÉA), cujo expoente maior é o ateniense Menandro.

As influências e as relações existentes entre o teatro grego e o teatro romano são largamente analisadas por aqueles que se dedicam ao estudo do teatro antigo e, para

além das inúmeras considerações que são feitas, é inegável a inovação do teatro romano – inovação esta que se sobressai nas obras de Plauto:

> Muitos são os méritos de Plauto, como dramaturgo. Apesar de não dispormos dos textos gregos que lhes serviram de modelo – quase nada da comédia nova resistiu ao impacto do tempo – há elementos indiscutivelmente originais nas peças. É certo que os assuntos e os cenários são gregos; há, porém, um processo de romanização nas comédias: costumes romanos são evocados a todo momento; deuses latinos coexistem com divindades gregas; algumas personagens têm nítidos traços de personalidade que caracterizam o povo romano. (CARDOSO, 2003, p. 30-31)

A figura do *miles gloriosus*, por exemplo, quando levada em consideração a produção grega da Comédia Antiga, já aparece em *Arcanenses*, de Aristófanes, na pele do general Lâmaco. Entretanto, essa figura começa a desenvolver-se efetivamente como um tipo a partir da Comédia Média grega. Segundo Hunter:

> durante o século quarto, um grande aumento no uso de soldados mercenários teria feito com que tais guerreiros profissionais com suas histórias maravilhosas de lugares exóticos se tornassem um fenômeno familiar. Menandro poderia assim colocar as expectativas do público em contraste com a realidade dos indivíduos que ele apresentava. Os soldados de Menandro possuem nomes significativos e belicosos (Bias, Pólemon, Trasônides, Estratófanes) e são dados a um modo colorido de falar, ocasionalmente alardeado, mas a maioria daqueles que conhecemos prova ser totalmente diferente dos soldados plautinos. (HUNTER, 2009, p. 67)

Em concordância com os dizeres de Hunter, assumimos no presente artigo a ideia de que é no teatro de Plauto que podemos encontrar exemplos mais extremos dessa personagem. A figura do militar aparece em nove comédias do teatrólogo romano e nelas recebe um tratamento especial.

Miles Gloriosus, peça que nos serviu de *corpus* para o presente estudo, traz como figura central o soldado Pirgopolinices, um militar que, de tão fanfarrão, beira o ridículo. O "espetalhão", todo cheio de si e convencido de ser possuidor da mais irresistível beleza física e da inteligência mais aguçada que se pode existir no mundo, é levado a crer por um de seus escravos que a esposa de seu vizinho apaixonou-se perdidamente por ele. Porém, ao longo da trama, o que é observado, em verdade, é que Pirgopolinices representa o mais puro dos tolos, sendo, na comédia plautina, o trapaceado e não o

trapaceiro. Aliás, o engano é a mola propulsora para a realização de toda a ação principal de *Miles Gloriosus* e, se não bastasse, engendra a comicidade da obra, afinal, "fazer alguém de bobo" é, segundo o crítico e estudioso Ivo Bender, um dos mecanismos mais comumente associados ao riso, à comicidade (BENDER, 1996, p. 45).

Para Sábato Magaldi (2001, p. 65), "o preconceito moderno da coerência psicológica e da fundamentada motivação dos caracteres tem pouco a reclamar da figura de Pirgopolinices". Isso porque em Plauto, as características do *miles gloriosus* estão muito mais desenvolvidas.

Seguindo a mesma linha de raciocínio e. Em estudo sobre essa personagem na comédia romana, Hunter afirma que

> o período da comédia romana coincidiu com o difundido sucesso militar romano e expansão imperial. Não é surpreendente, portanto, que os poetas cômicos romanos elaborassem o soldado cômico como uma das criações dramáticas mais memoráveis A liberdade com que a comédia romana explora a linguagem e a honestidade dos decretos, inscrições e fórmulas militares é um aspecto importante da habilidade da comédia para encantar seu público partindo dos padrões normais do comportamento social: escravos tornam-se generais, e uma atmosfera de liberdade às avessas prevalece. Plauto, entretanto, procurou introduzir novidade e variedade, bem como humor farcesco, em sua abordagem do soldado. (HUNTER, 2009, p. 67)

Para Cardoso (2005, p. 191), o soldado das comédias plautinas *"é antagonista do herói, representando invariavelmente o amante com quem uma mulher, normalmente desejada por um adulescens, é comprometida (em geral financeiramente)"*.

O *miles* da peça *Miles Gloriosus* é o único soldado que ocupa um papel relevante nas comédias plautinas. Pirgopolinices é um nome sonoro que coaduna com as mirabolantes ações que o herói conta ter realizado. Bufão nas suas inverossímeis fanfarronices, e ainda mais bufão nas suas ameaças contra seus adversários, ele é exageradamente ridículo. (PERNA, 1954, p. 192).

2- **De quando a fama vira infâmia**

A fama do militar Pirgopolinices é construída por meio do tom autoritário, mandão e convencido que ele encarna para ele mesmo durante toda a trama. A partir de sua primeira fala, o militar já se constrói textualmente através de suas ordens exageradas e de seu tom fanfarrão:

> Curate ut splendor meo sit clipeo clarior
> quam solis radii esse olim quom sudumst solent;
> ut, ubi usus veniat, contra conserta manu
> praestringat oculorum aciem in acie hostibus.
> nam ego hanc machaeram mihi consolari volo,; 5
> ne lamentetur neve animum despondeat,
> quia se iam pridem feriatam gestitem,
> quae misera gestit [et] fartem facere ex hostibus.
> sed ubi Artotrogus hic est? [...] (v. 1-9)

> Tratem de arear o meu escudo até brilhar mais que os raios do sol em céu claro; se for preciso, quero que, no mais aceso das batalhas, ele apague a vista do inimigo. Quero dar consolo a esta espada, que se lastima, desanimada, por eu vir trazendo de folga há tanto tempo. A pobrezinha anda impaciente por fazer um picadinho de inimigos. Mas onde me anda Artotrogo? [...]

Sobre esta primeira fala do soldado, Isabella Cardoso afirma:

> Ao dirigi-la contra personagens mudos, o ator que adentra o palco emprega convenção própria para caracterizar os demais como subalternos, conferindo a si, enunciador da fala, um tom autoritário. A convenção pode ser proferida por outros tipos de personagem. Aqui, porém, o vocabulário referente a armas (*clipeus*, "escudo" e *machaera*, uma espada curta e curva na lâmina cortante, "alfanje") e a contexto bélico em geral (*acies*, "linha de batalha", *hostes*, "inimigo") sugere que o público esteja diante de um homem das forças armadas. (CARDOSO, 2005, p. 232)

A sugestão de estarmos diante de um "homem das forças armadas" e o poder que isso gera em torno da personagem plautina ganha contornos ainda mais fortes quando descobrimos ter o militar um parasita, o Artotrogo, uma espécie de "puxa-saco", que *"anda sempre nos calcanhares de Pirgopolinices"* e, em rubrica, afirma o tempo todo estar perto de um autêntico herói: "stat propter virum fortem atque fortunatum et forma regia; tum bellatorem — Mars haud ausit dicere neque aequiperare suas virtutes ad tuas." (v. 9-12) (Aqui, ao lado dum herói valoroso e afortunado, de porte realengo, além

de guerreiro tal que... Marte não usaria gabar suas proezas em comparação com os atos de bravura do senhor.)

Mas Artotrogo, em apartes, antes que o público possa acreditar nas bravatas de Pirgopolinices, desmerece e desqualifica o seu senhor, que outrora não se compararia sequer a Marte, o deus da Guerra, tamanha bravura do soldado plautino, e, agora, não passa de um mentiroso, um bravateiro, um fanfarrão:

> Nihil hercle hoc quidemst
> praeut alia dicam—quae tu numquam feceris. 20
> periuriorem hoc hominem si quis viderit
> aut gloriarum pleniorem quam illic est,
> me sibi habeto, ego me mancupio dabo;
> nisi unum, epityrum estur insanum bene. (v. 19-24)
>
> Nada, sim, ao lado de outros feitos que posso contar (à parte) mas você jamais realizou. (ao público) Quem descobrir um homem mais mentiroso que este, ou mais cheio de vanglórias, pode levar-me consigo, que me entrego como escravo. Se não fosse apenas uma coisa: suas azeitonas em conserva sabem tão loucamente bem!

A todo instante, Artotrogo alimenta o ego de seu senhor, sem pudores de revelar ao público, a aversão que ele possui diante de tamanho convencimento de Pirgopolinices, conforme nos atesta o diálogo abaixo:

> **Pyrg.** Vbi tu es? **Art.** Eccum. edepol vel elephanto in India, 25
> quo pacto ei pugno praefregisti bracchium.
> **Pyrg.** Quid, bracchium? **Art.** Illud dicere volui, femur.
> **Pyrg.** At indiligenter iceram. **Art.** Pol si quidem
> conisus esses, per corium, per viscera
> perque os elephanti transmineret bracchium. 30
> **Pyrg.** Nolo istaec hic nunc. **Art.** Ne hercle operae pretium quidemst
> mihi te narrare tuas qui virtutes sciam.
> venter creat omnis hasce aerumnas: auribus
> peraurienda sunt, ne dentes dentiant,
> et adsentandumst quidquid hic mentibitur. 35 [...] (v. 25-35)
>
> PIR. - Onde você está?
> ART. - Aqui. E aquele elefante na Índia? Puxa! com que soco o senhor lhe quebrou o braço!
> PIR. - O quê? O braço?
> ART. - Eu queria dizer a coxa.
> PIR. - E dizer que foi um soquinho distraído!

> ART. - Caramba! se o tivesse dado com força, seu braço teria varado o couro, as vísceras, os ossos do elefante!
> PIR. - Não quero lembrar disso agora.
> ART.- Palavra! não vale mesmo a pena o senhor contar suas proezas a mim, que as conheço. Essas atribulações todas, quem mais cria é o estômago; para que não me cresçam os dentes, os ouvidos têm de ouvir; e é concordar com quanta bravata ele invente! [...]

Para além da suposta força física da qual Pirgopolinices se gaba, o militar é o único soldado plautino que se exalta também em relação a sua vida amorosa. Essa sua vaidade face às mulheres é aumentada com os elogios de seu parasita. Dessa forma, Artotrogo fala com o soldado ainda na primeira cena da peça, que a beleza dele é sedutora e atraente aos olhos de qualquer mulher, alimentando a vaidade do militar e, ao mesmo tempo, ironizando, debochando de seu senhor:

> **Art.** Quid tibi ego dicam, quod omnes mortales sciunt,
> Pyrgopolynicem te unum in terra vivere
> virtute et forma et factis invictissumum?
> amant ted omnes mulieres, neque iniuria,
> qui sis tam pulcher; vel illae quae here pallio
> me reprehenderunt. **Pyrg.** Quid eae dixerunt tibi?
> **Art.** Rogitabant: 'hicine Achilles est?' inquit mihi.
> 'immo eius frater' inquam 'est'. ibi illarum altera
> 'ergo mecastor pulcher est' inquit mihi
> 'et liberalis. vide caesaries quam decet.
> ne illae sunt fortunatae quae cum isto cubant.'
> **Pyrg.** Itane aibant tandem? **Art.** Quaen me ambae obsecraverint,
> ut te hodie quasi pompam illa praeterducerem?
> **Pyrg.** Nimiast miseria nimis pulchrum esse hominem. **Art.** Immo itast.
> molestae sunt: orant, ambiunt, exobsecrant
> videre ut liceat, ad sese arcessi iubent,
> ut tuo non liceat dare operam negotio. […] (v. 55-71)

> ART. - Para que lhe dizer eu o que todos os mortais sabem? O senhor é no mundo o único Pirgopolinices vivo, o mais invicto pela bravura, pela beleza e pelos feitos. Todas as mulheres o adoram e com razão, visto como é tão belo. Por exemplo, as que me puxaram ontem pelo manto.
> PIR. - O que lhe disseram essas?
> ART. - Perguntas sobre perguntas. "Esse homem não é Aquiles?", disse uma. "Não", respondi; "é o irmão dele." Então outra: "Como é belo; por minha vida! Que garbo! Veja como lhe assentam bem os cabelos! Ah! Felizes aquelas que partilham o seu leito!"
> PIR. - Então falavam assim?

> ART. - Não me suplicaram as duas que o levasse hoje por lá, como em charola?
> PIR. - Ser bonito demais é tribulação demasiada para um homem!
> ART. - Tem toda razão. Elas importunam com seus rogos, sua insistência, suas súplicas para ver o senhor; os pedidos para que o chame são tantos, que nem me sobra tempo para cuidar de seus interesses. [...]

Sem saber, o soldado fanfarrão, ao longo da comédia plautina, é também extremamente ridicularizado por Palestrião, o mais astuto dos seus escravos :

> Ait sese ultro omnis mulieres sectarier.
> Is deridiculost quaqua incedit omnibus
> Itaque hic meretrices, labiis dum ductant eum,
> Maiorem partem uideas ualgis sauiis. (v. 89-94)
>
> Ele diz ser ele mesmo perseguido por todas as mulheres. É ridicularizado por todos, por onde quer que ande. Aqui, mesmo as meretrizes, enquanto o manobram com seus beijos, a maior parte delas se vê com a boca cambota[...]

Em monólogo, mais a diante, Palestrião apresenta o argumento da comédia e o lado "infame" de seu amo:

> [...] Alazon Graece huic nomen est comoediae,
> id nos Latine gloriosum dicimus.
> hoc oppidum Ephesust; illest miles meus erus,
> qui hinc ad forum abiit, gloriosus, impudens,
> stercoreus, plenus periuri atque adulteri. 90
> ait sese ultro omnis mulieres sectarier:
> is deridiculost, quaqua incedit, omnibus.
> itaque hic meretrices, labiis dum ductant eum,
> maiorem partem videas valgis saviis. [...] (v. 86-94)
>
> [...] O nome desta peça em grego é Alázon; traduzido, *Um Fanfarrão*. Esta cidade chama-se Éfeso. O soldado que saiu daqui para a praça, um farrombeiro, descarado, imundo, carregado de perjúrios e adultérios, é meu amo. Segundo ele, todas as mulheres lhe correm atrás espontaneamente; na verdade, ele é motivo de chufas de todas onde quer que passe. Assim, aqui; quando as marafonas o estão levando pelos beiços, a gente pode ver a maioria delas com os lábios em muxoxo. [...]

Palestrião é, na comédia em questão, o escravo que, juntamente com Periplectômeno, um velho vizinho de Pirgopolinices, irá levar o nosso fanfarrão a mais completa infâmia, abusando da ideia de que o seu senhor não é homem de grande inteligência:

> **Pal.** Erus meus elephanti corio circumtentust, non suo, 235
> neque habet plus sapientiai quam lapis. **Per.** Ego istuc scio. (v. 235-236)
>
> PAL. – O couro que cobre o meu amo é um de elefante, não o seu próprio; ele não tem mais miolos que uma pedra.
> PER. – Disso eu já sabia.

Ou, ainda, declarando que o *miles* não passa de um vaidoso, sem grandes proezas ou feitos com as mulheres:

> **Pal.** Erus meus ita magnus moechus mulierum est, ut neminem 775
> fuisse aeque neque futurum credo. **Plevs.** Credo ego istuc idem.
> **Pal.** Isque Alexandri praestare praedicat formae suam,
> itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres. [...] (v. 775-778)
> PAL.- Meu amo é um conquistador de mulheres casadas como nunca houve nem haverá outro, na minha opinião.
> PER. – Na minha, igualmente.
> PAL. – Ele gaba-se de ser mais belo que Páris e alardeia que todas as mulheres de Éfeso correm atrás dele espontaneamente. [...]

A aversão às vaidades de Pirgopolinices é tamanha. Até mesmo as mulheres da peça em questão, (como a mundana Acrotelêucia, cliente de Periplectômeno) ridicularizam a "boa fama" que o soldado cria para si próprio, caracterizando-o como um "mulherengo" sem grandes proezas, conforme nos atesta o diálogo entre Palestrião e Acrotelêucia:

> **Pal.** Nempe tu novisti militem meum erum? **Acr.** Rogare mirumst.
> populi odium quidni noverim, magnidicum, cincinnatum,
> moechum unguentatum. (v. 922-924)
>
> PAL.- A senhora conhece o soldado meu amo, pois não?
> ACR. – Estranho a pergunta. Como não conhecer a execração do povo, o gabolas, o sujeito dos cachinhos, o mulherengo perfumado? [...]

Num dado momento da comédia plautina, Pirgopolinices, ainda na condição de amo, passa a "receber ordens" de seu servo Palestrião e isso ocorre em diversos momentos da peça:

> **Pal.** Hercle hanc quidem
> nil tu amassis; mi haec desponsast: tibi si illa hodie nupserit,
> ego hanc continuo uxorem ducam. **Pyrg.** Quid ergo hanc dubitas conloqui?
> **Pal.** Sequere hac me ergo. **Pyrg.** Pedisequos tibi sum. [...] (v. 1006-1009)

> PAL. – Arre! não vá o senhor enrabichar-se por esta outra; ela é minha noiva. Se aquela casar com o senhor hoje, eu desposo esta no mesmo instante.
> PIR. – Se assim é, por que hesitar em falar com ela?
> PAL. – Então, venha aqui comigo.
> PIR. – Sou um lacaio seu. [...]

E assim, a comicidade da obra vai, aos poucos sendo-nos revelada, especialmente quando observamos esse jocoso contraste entre o servo passar a ser o mandante de seu amo:

> **[...] Pal.** Tu modo istuc cura quod agis. [...]
> **Pyrg.** Cupio hercle. **Pal.** Credo te facile impetrassere.
> sed abi intro. noli stare. **Pyrg.** Tibi sum oboediens.— (v. 1123-1124)

> [...] PAL. – Pois não; o senhor cuide apenas do que tem de fazer. [...]
> PIRG. –É o que desejo, palavra de honra!
> PAL. – Acredito que o conseguirá sem dificuldade. Mas entre; não fique por aqui.
> PIRG. – Obedeço às suas ordens.

A infâmia, a má reputação, as maledicências só chegam aos ouvidos de Pirgopolinices ao final da peça, quando este descobre ter sido traído por todos. É o servo Céledro, quem conta tudo a Pirgopolinices, que, por sua vez, a essa altura, só resta reconhecer ter sido alvo de trapaça:

> **[...] Ser.** Magis dicas, si scias quod ego
> scio. nam ille qui lanam ob oculum habebat <laevom>, nauta non erat.
> 1430

> **Pyrg.** Quis erat igitur? **Ser.** Philocomasio amator. **Pyrg.** Qui tu scis? **Ser.** Scio.
> nam postquam porta exierunt, nil cessarunt ilico
> osculari atque amplexari inter se. **Pyrg.** Vae misero mihi,
> verba mihi data esse video. scelus viri Palaestrio,
> is me in hanc inlexit fraudem. iure factum iudico; 1435
> si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet,
> magis metuant, minus has res studeant. eamus ad me. plaudite. (v. 1429-1437)

> [...] CEL. – O senhor vai gemer melhor quando souber o que sei. Aquele sujeito de olho esquerdo coberto de lã não era nada marujo.
> PIR. – O que era, então?
> CEL. – O amante de Filocomásia.
> PIR. – Como é que você sabe?
> CEL. – Sei porque, assim que se viram fora das portas, deram a se beijar e abraçar, que era um não acabar mais.
> PIR. – Ai! Pobre de mim! Vejo que me bigodearam. Palestrião é um bandido! Foi ele que me fez cair na ratoeira. Mas foi bem feito. É o que devia acontecer aos outros conquistadores; haveria menor número de bilontras, teriam mais medo e menos sofreguidão para tais coisas. Vamos para casa. Os seus aplausos, senhores.

O tratamento da farsa atravessa todo o entrecho da comédia plautina. Ficamos, agora, com as dúvidas que o estudioso Sábato Magaldi, ironicamente, nos propõe:

> Não seria o caso de saber o militar que o velho da casa vizinha era solteiro? Ou não deveriam os outros supor que a armadilha poderia ter conseqüências, depois dos episódios fixados na peça?

Ao que notamos, Plauto não tem preocupações excessivas de verossimilhança, e, para ele, importa que a comicidade seja contínua e eficaz. Fechando o círculo das personagens costumeiras da Comédia Nova *"[...] o Soldado Fanfarrão difere substancialmente das outras comédias de sua época, apenas por ter dado maior ênfase à figura de Pirgopolinices".* (MAGALDI, 2002)

Sem mergulhos densos no íntimo ou no psicologismo dessa criatura, Plauto parece propositadamente brincar com caráter "infame" desse "pseudo-herói" vanglorioso. E é assim que o nosso personagem-tipo, o nosso fanfarrão, vai, aos poucos, de forma cômica, irônica e lenta, nas mãos do habilidoso comediógrafo romano, da fama para a infâmia.

Referências bibliográficas

ÂREAS, Vilma. *Iniciação à comédia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso – uma poética do teatro cômico***.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS/EDIPUCRS, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro.* Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARDOSO, Isabella Tardin. *Ars Plautina: Metalinguagem em gesto e figurino*. Tese de doutorado inédita. DLCV, USP, 2005.

CARDOSO, Zelia de Almeida. *A Literatura Latina***.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I.* (Tradução: Alberto Guzik e J. Guinsburg). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Estudos; 36).

HUNTER, R. L. *A comédia nova da Grécia e de Roma.* Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves (Cord. Trad.) Curitiba: Ed. Universidade Federal do Paraná, 2009.

GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo.* São Paulo: Martins Fontes, 1978.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001 (Coleção Estudos; 111).
_____. *Iniciação ao teatro.* 7. ed. São Paulo: Ática, 2002 (Série Fundamentos).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro***.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos, 196)

PERNA, Rafaelle. *La originalità di Plauto*. Bari: Leonardo da Vinci, 1954.

PRADO, Décio de Almeida. *A Personagem no Teatro***.** In.: CÂNDIDO. Antônio et al. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 1)

PLAUTO, Tito Maccio**.** *O Soldado Fanfarrão*. In. PLAUTO. Comédias. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por Jaime Bruma.-- São Paulo: Cultrix, 1978.

PLAUTO E TERÊNCIO. *A comédia latina.* Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

A *VITA RAPTA* AO FLORESCER DA FAMA

Douglas Gonçalves de Souza

Durante muito tempo, as inscrições romanas foram, de certa forma, ignoradas no que tange aos estudos da literatura latina. Eram apenas relevantes, no âmbito da História Antiga, como fonte para o estudo da vida social e cultural de Roma. Como documentos de caráter singular – por serem autênticos –, esses testemunhos foram preservados tal como seus lapicidas os criaram[1]. São textos que abordam diversos domínios do cotidiano romano dentre eles, a legislação, a religião e a vivência político-econômica.

Etimologicamente, a palavra *epigrafia* – ciência que estuda as inscrições e é responsável por todo o processo de decifração do monumento – é formada pela palavra *grafia* (escrita) e pela preposição *epi* (sobre). Mais especificamente, a epigrafia está relacionada ao estudo das inscrições gravadas sobre materiais duros, ou melhor, duradouros: granito, mármore, bronze, pedras porosas etc.. Uma vez que a maior parte dessas inscrições é funerária[2], torna-se interessante a oposição entre a brevidade da vida e a longevidade da escrita em materiais tão resistentes.

No que diz respeito à linguagem e ao estilo das inscrições fúnebres ou, de modo mais amplo, dos *Carmina Latina Epigraphica* (*CLE*), pode-se afirmar que possuem características particulares, o que corrobora o reconhecimento de um novo gênero literário – "gênero lapidário". São dotados de caráter métrico: muitos são escritos em dísticos elegíacos, outros em hexámetros dactílicos, e outros ainda em senários iâmbicos, o que atribui uma dimensão literária ao texto; exibem elementos rítmicos, estéticos e estilísticos próprios, como o aumento ou a diminuição no tamanho das letras, a configuração do texto na pedra ou mesmo o uso de fórmulas; recorrem aos mesmos tópicos; apresentam recursos próprios ao gênero, como o apelo ao caminhante; associam-se, por parentesco, a muitos gêneros literários reconhecidos pela tradição, dentre eles o epigrama, a elegia e a épica, respectivamente pela curta extensão e pelo tom discursivo; e se relacionam com interdependência formal e de conteúdo a autores reconhecidos como Virgílio, Tibulo, Ovídio, a partir de ecos literários e de lugares-comuns.

[1] Esses testemunhos foram preservados por meio de fotos ou por meio de descrições e reconstituições cientificamente comprovadas.
[2] Para uma classificação acerca das inscrições romanas, veja FARIA, 1941, p. 371-372.

Ao se observar o *CLE*, pelo ponto de vista formal, torna-se evidente que a utilização de um espaço (campo epigráfico) limitado, devido ao tamanho do suporte, influencia, de modo substancial, em muitos aspectos compositivos do texto. Já pelo ponto de vista do conteúdo, atenta-se para o fato de que o uso de tópicos recorrentes molda a estrutura textual. São alguns dos temas frequentes na poesia epigráfica latina, o *lusus nominis*, a *iuncta mors*, a dedicação à profissão, a *mors immatura*, o *titulus aureus*, a *gloria raggiunta in uita* e a beleza da imagem feminina. (Cf. MARTÍNEZ, 2010, p. 16).

Como produto da bolsa de Iniciação Científica/FAPERJ, o presente estudo visa expor, por meio da análise do epitáfio *CIL* I 1009 / *CLE* 55, o modo como a oposição morte/fama se estabelecia no cotidiano romano. Para tanto, é necessário observar alguns dos *tópoi* da linguagem fúnebre epigráfica, dentre eles a *laudatio*, a *criminatio* e, principalmente, a *mors immatura*.

Com base no aparato teórico da Linguística Textual e, de modo mais particular, nos postulados relacionados à referenciação de base sociocognitiva interativa, este estudo compreende o epitáfio de *Eucharis* como uma realização material da língua(gem). Desse modo, o texto em si configura-se uma atividade de interação cujos referentes se (re)constroem no/pelo discurso. Os referentes, assim, não possuem uma existência autônoma fora do texto, eles são produzidos a partir desse contrato entre leitor e texto, ambos ancorados numa memória discursiva. De acordo com Koch (2009, p. 62),

> a realidade é construída, mantida e alterada não somente pela forma como nomeamos o mundo, mas, acima de tudo, pela forma como, sociocognitivamente, interagimos com ele: interpretamos e construímos nossos mundos por meio da interação com o entorno físico, social e cultural.

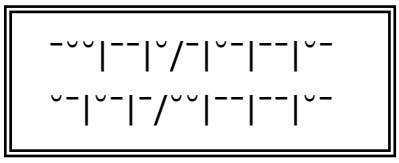
Dinamicamente, portanto, os sentidos são construídos ao longo do texto, sempre levando em consideração o contexto e a situacionalidade. Cada leitor do respectivo epitáfio, ao lê-lo, elaborará, por meio desse jogo discursivo, cadeias de sentidos relacionadas à esfera da morte. É com base nesses pressupostos que a presente análise semântico-textual se desenvolve.

Procedente de Roma, o epitáfio *Eucharis*, *erodita omnes artes* (*CIL* I 1009, *CLE* 55), foi gravado em um suporte de mármore, com uma compaginação regular e característica dos *Carmina Epigraphica*: o *praescriptum* em prosa apresenta letras bem maiores e incisivas do que as restantes e o texto aparece bem organizado no campo epigráfico, com exceção da linha 5, que foge à margem estabelecida na esquerda. As

bordas superior direita e inferior direita se perderam, o que compromete a leituras das letras finais das duas linhas do *praescriptum* e das linhas 1, 19 e 20; essas letras são conhecidas apenas por tradição manuscrita. Tal epitáfio se encontra exposto no Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana em Roma.

De acordo com Martínez, por muito tempo houve um consenso, por parte dos especialistas, em datar o respectivo monumento sepulcral em finais da idade republicana (Mommsen, Degressi, Bücheler, Ernout, Solin etc.). Popova, em um trabalho mais recente propõe uma datação entre finais do século I e início do II d. C, a partir de um eco da poesia de Tibulo (II, 4,49-50). Outros ainda, devido aos traços de algumas letras, pensam numa datação posterior ao séc. I d. C. As duas últimas propostas julgam como próprios de um gosto arcaizante, os traços que não concordam com tais datações. (2010, p. 39).

O epitáfio dedicado à *Eucharis* está composto em 20 senários iâmbicos. Tal composição apresenta certas concessões próprias ao gosto helênico: o quinto pé com duas longas, com exceção do v. 5. Tal fato pode estar associado à origem grega da jovem liberta, o que revela a influência de traços socioculturais nos aspectos compositivos do texto (Cf. MARTÍNEZ, 2010, p. 43). O esquema métrico do poema apresenta certa liberdade, apenas com a exigência de que o último pé seja composto por um iambo (˘¯) e o penúltimo por um espondeu (¯¯); assim vejam-se os dois primeiros versos:



Eucharis, erodita omnes artes

(*CIL* I 1009, *CLE* 55)



Foto de I. di Stefano Manzella

TEXTO

Eucharis Licini<u>ae</u> <u>l</u>(iberta)
docta erodita omnes artes uirgo, uix<u>it</u> <u>an(nos)</u> <u>XIIII</u>.

heus oculo errante quei aspicis léti domu<u>s</u>,
morare gressum et titulum nostrum perlege,
amor parenteis quem dedit natae suae,
ubei se reliquiae conlocarent corporis.
heic uiridis aetas cum floreret artibus
crescente et aeuo gloriam conscenderet,
properauit hóra tristis fatalis mea
et denegauit ultra ueitae spiritum.
docta, erodita paene Musarum manu,
quae modo nobilium ludos decoraui choro
et Graeca in scaena prima populo apparui.
en hoc in tumulo cinerem nostri corporis
infestae Parcae deposierunt carmine.
studium patronae, cura, amor, laudes, decus
silent ambusto corpore et leto tacent.
reliqui fletum nata genitori meo
et antecessi, genita post, leti diem.
bis hic septeni mecum natales dies
tenebris tenentur Ditis aeterna domu.
rogo ut discedens terram mihi dic<u>as</u> <u>leuem</u>.

TRADUÇÃO

Éucaris, liberta de Licínia.
Jovem culta, instruída em todas as artes, viveu 14 anos.

Ei tu que, com olhar errante, contemplas as moradas da morte,
detém o passo e lê, do início ao fim, meu epitáfio
que o amor de (um) pai dedicou à sua filha
(e) onde haviam de se colocar os restos do (meu) corpo.
Quando, então, (minha) tenra idade ia florescer nas artes
e, à medida em que o tempo passava, aumentava (minha) glória,
se apressou, designada pelo destino, a minha triste hora
e negou para sempre o espírito à minha vida.
Culta, instruída quase pela mão das Musas,
(eu) que, ainda há pouco, embelezei os jogos dos nobres com (minha) dança
e me apresentei para o público, no espetáculo grego, pela primeira vez.
Eis que, aqui, neste túmulo, as cinzas do meu corpo, as inimigas Parcas enterraram
com (um) poema.
O afeto da (minha) patrona, o cuidado, o amor, os elogios, o orgulho,
cessam ante o (meu) corpo queimado e se calam perante a (minha) morte.
(Eu), filha, deixei o pranto para o meu genitor
e, mesmo nascida depois, antecedi o dia da morte.
Aqui, comigo, meus quatorze aniversários
são engolidos pelas trevas, pela morada eterna de Plutão.
Rogo que, ao caminhar, digas que a terra seja leve para mim.

Primeiramente, deve-se analisar o uso da palavra *léti* (v.1). Conforme Martínez, "El origen griego de la difunta (confirmado también em algunos otros elementos del resto del poema), nos recuerda [...] una interpretación de *letum* como helenismo léxico" (2010, p. 45). De acordo Ernout & Meillet, *letum, -i* é uma palavra arcaica atestada por Varrão (*L.L.* 7, 42 – "*ollus leto datus est*"), cuja etimologia não é segura: apenas se conhece uma grafia *lethum* por aproximação ao grego λήθη. (1951, p. 627). Possivelmente por esse motivo essa vogal recebeu um sinal, apenas por ser longa ou por tal vogal em grego ser acentuada. Contudo, tal sinal não é sistêmico, visto que também aparece na palavra *hóra* (com vogal *o* longa – v.7), e não aparece nas demais ocorrências de *letum*. Além disso, segundo o mesmo dicionário, a palavra *letum* se conserva na poesia como um termo nobre. Logo, o fato de se utilizar um vocábulo característico da poesia mostra a dimensão literária atribuída à inscrição, seja por quem a encomendou seja por quem a criou. Essa ocorrência ratifica a afirmação de um gênero poético lapidário.

Destaca-se também ao longo do poema o uso da grafia *ei* para representar o *i* longo: *quei* (v.1), *ubei* (v.4), *heic* (v.5) e *ueitae* (v. 8). Trata-se de uma grafia que, ao lado do *I* longo (grafado maior que as demais letras) e do *apex* (sinal), foi utilizada como recurso para marcar a quantidade vocálica a partir de 150 a. C – isso porque o ditongo *ei* original havia evoluído na história da língua para *i* longo. Esses poderiam

ser arcaísmos criados, justamente para dar um tom arcaico ao epitáfio, mas novamente não se configura como um processo sistêmico, uma vez que a grafia de *ei* na palavra *parenteis* (v.3) representa uma vogal *i* breve. (Cf. MARTÍNEZ, 2010, p. 43).

Vale notar que a forma *erodita x erudita* (v. 2 e 9) é um bom exemplo de prevalecimento do timbre sobre a quantidade, resultante talvez de alguma influência dialetal advinda ou do autor ou do lapicida.

No que diz respeito aos aspectos textuais/literários, é interessante observar que já no *praescriptum* do epitáfio aparece um sintagma com função de aposto, formado pelo nominativo (*Eucharis*) *docta erodita* e por um acusativo de relação próprio à sintaxe do grego *omnes artes*. Como continuador discursivo, ao se relacionar semanticamente ao nome próprio, o aposto acrescenta qualidades artísticas à jovem, qualidades estas que são responsáveis pelo destaque da jovem e, por conseguinte, pela sua glória[3]/fama. Tal característica é tão destacável aos olhos de quem elaborou o epitáfio, que surge já no *praescriptum*[4], o que não é comum.

Já no v. 1, em primeira pessoa, como se falasse a defunta, há uma interpelação direta ao caminhante. O uso da interjeição latina *heus* seguida do verbo na segunda pessoa *aspicis* apontam para algo de dimensão extra-textual, pois leva em consideração o fator situacionalidade: é uma referência a um sujeito (tu) que caminha por entre os túmulos. Em seguida, aparecem dois verbos no imperativo *morare* e *perlege*. A partir desse ponto começa fluir a dinâmica discursiva, pois ao ler o nome e os atributos da defunta, o caminhante se coloca em uma situação de interação:

> Em geral, o ser e a vida do homem estão ligados tão estreitamente a seu nome, que, enquanto este se mantém e é pronunciado, seu portador é considerado como presente e diretamente ativo. O morto pode, a cada instante, ser "invocado", no verdadeiro sentido do termo, tão logo seu nome seja mencionado pelos sobreviventes. (CASSIRER, 2009, p. 70)

É assim que com o pedido ao caminhante para que pare e leia o seu epitáfio – e no epitáfio está contido o seu nome – *Eucharis* revive. Mais do que reviver, ela se mantém imortal e prolonga a sua fama.

Do v. 5 ao v. 8, há uma contraposição entre a pontecialidade de um futuro promissor e uma realidade de morte. A utilização de vocábulos *uiridis* (v.5), *floreret* (v.5) e *tristis*[5]

[3] O termo glória foi utilizado como sinônimo de fama, de reconhecimento, e não como um valor moral romano.
[4] Comumente aparecem no *praescriptum* o nome do defunto, o local onde viveu, a idade e o dedicante.
[5] Segundo Faria, o adjetivo *tristis, -e*, quando utilizado em relação ao sabor, também possui a acepção de "amargo". (2003, p. 1021).

(v.7) faz referência ao ciclo da natureza. Desse modo, expressa-se o passar do tempo na vida do homem, por meio do processo de amadurecimento do fruto, de forma que , se um fruto é arrancado prematuramente, isto é, em seu estado verde, a *mors* como metáfora desse rompimento entre árvore (espírito, princípio anímico) e fruto (corpo)[6] também resulta *immatura*. Logo, em razão da derivação metafórica, o fruto verde, amargo, ao entrar em contato com o sistema digestivo humano, provoca sensações de agudeza, acidez, amargura, dor. (Cf. MARTÍNEZ, 2003) É assim que os sentidos percorrem um *continuum* de conotações, apoiados na memória discursiva. O adjetivo *uiridis* com o sentido inicial de "verde", "fruta verde", adquire uma referência textual de "novo", "fresco", "tenro". Notadamente, se o fruto é *uiridis*, a idade, o tempo de vida é *uiridis*. O adjetivo *tristis* ganha, por esse mesmo processo, uma referência de "doloroso". Já o uso do verbo *floreret*, associado aos dois outros termos citados, comprova referencialmente a relação entre a natureza e a morte.

Semanticamente, o verbo *floreret* indica uma hipótese (modo: subjtuntivo), com a marca do inacabado (aspecto: *infectum*), reforçada pela conjunção temporal *cum*. É justamente por tais características do verbo que é introduzida a noção de potencialidade artística da jovem. Recorrendo à metáfora horaciana da *rosa*, como símbolo da efemeridade da vida, pode-se dizer que *Eucharis* é um botão de rosa prestes a florescer, isto é, a despontar nas artes, a ser cada vez mais reconhecida, mais famosa. E tal processo gradual é enfatizado pelo particípio presente *crescente* (v.6) relacionado ao tempo (*aeuo* – v. 6). Ora, *Eucharis* é uma jovem artista (flor) pronta para o seu florescimento, mas a *mors immatura* interrompe esse processo.

Retomando o *praescriptum*, no centro do poema (v. 9-11), aparecem os elementos fundamentais do elogio (*laudatio*). Nesses versos, não são exaltados os atributos de *bona domestica* e nem os de beleza física, que são recorrentes nos epitáfios femininos, mas sim a habilidade artística de *Eucharis*. A presença da figura mitológica no sintagma *manu Musarum* (v. 9) acrescenta certo ar divino à caracterização da jovem. A oração *et Graeca in scaena prima populo apparui* (v. 11), ressalta o fato de a apresentação ser diante do público. Enquanto figura mitológica, descrita por Virgílio[7], a Fama é "veloz nos pés e nas asas infatigável". A noção semântica de fama, portanto, está associada à

[6] Por esse mesmo pensamento é que os nomes de árvores de temas em *o/e* são femininos (como produtores, geradores) e os nomes de frutos do mesmo tema são neutros (produtos, esvaziados de princípio anímico), o que relembra a oposição do indo-europeu entre animados e inanimados.
[7] VIRG., *Aen.*, IV, 173 -188.

velocidade e metonimicamente ao povo, visto que é por meio da fala deste que a velocidade da informação se estabelece.

Diante da atividade musical e festiva realizada por *Eucharis*, os versos 12 e 13 introduzem a realidade da morte, o que remonta à oposição *quondam/nunc*, estratégia fundamental na criação da *lamentatio* dos epitáfios. Aqui aparece a figura das Parcas, responsável por tal acontecimento. É assim que a *criminatio* está sempre presente no tópico da *mors immatura*, posto que um fruto verde não é nunca responsável pelo seu fim, ele é sempre arrancado, cortado do elo que o liga à fonte de vida por alguém.

É de relevante consideração notar que os tempos verbais dos fragmentos textuais variam, à medida que os *tópoi* se modificam. No que concerne ao tópico da *mors immatura* (v. 5-8), os verbos cujo aspecto indica ação em curso, isto é, traço + durativo (*floreret*, *crescente*, *conscenderet*) estão ligados à prosperidade da jovem, ao passo que aquele cujo aspecto indica ação concluída, isto é, traço - durativo (*prosperauit*, *denegauit*) ligam-se à realidade de morte. No trecho da *laudatio* (v. 9-11), os verbos apenas indicam uma ação concluída (*decoraui*, *apparui*). Contudo, ao se comparar este trecho ao posterior, relativo à *criminatio* (v. 12-13), pode-se notar, com o auxílio do contraste (tempo-espacial) *modo* x *en*, que o verbo *deposierunt* é um caso de perfeito aorístico - indicando uma verdade conhecida por experiência comprovada (Cf. FARIA, 1995, p. 335). Tal afirmação se ratifica, uma vez que nos dois versos seguintes, relativos à morte e à realidade, o tempo utilizado foi o do presente.

Por último, destacam-se os ecos textuais dos autores reconhecidos pela tradição. Trata-se de um recurso muito utilizado pelos dedicantes ou pelos lapicidas para dotar a morada eterna de um ar intelectual e/ou filosófico e para exaltar o talento literário de um anônimo que sabia escrever versos à moda dos poetas reconhecidos. Assim no verso 1, o sintagma *oculo errante* é um possível eco de Virgílio *oculisque errantibus* na *Aen*., IV, 691 ou ainda de um trecho dos *Tristia* de Ovídio: *quosque legat uersus oculo properante uiator* (III, 3, 71). Como também é possível que, em relação ao verso 20 do epitáfio (*rogo ut discedens terram mihi dicas leuem*), ecoem os seguintes versos de Tibulo II, 4, 49-50: *Et "bene" discedens dicet "placideque quiescas,/ Terraque securae sit super ossa leuis".* Tal ideia acabou por se cristalizar nos epitáfios, seja de forma versificada - como no epitáfio de *Eucharis* -, seja de forma abreviada: s.t.t.l.

Em vista do exposto, pode-se verificar que, sem dúvida, a *mors immatura* põe fim a toda carreira artística da jovem. Desse modo, *Eucharis*, assim como uma flor, vê sua habilidade e seu esplendor arrebatados de forma hostil, por meio do corte do fio da vida

realizado pelas Parcas. Contudo, mais angustiante do que morrer fisicamente é ser esquecido, isto é, estar morto na memória dos que vivem. Nesse sentido, surgem os epitáfios, como meios de preservação de uma vida que floresceu e que, pela resistência dos materiais utilizados na inscrição, continuará a seguir os caminhos da fama e do reconhecimento, de modo que não se tornem indeléveis.

Referências bibliográficas

BLOCH, R. *L'epigraphie latine*. Paris: Press Universitaires de France, 1952.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito.* Trad.: J. Guinsburb, Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

D'ENCARNAÇÂO, J. *Epigrafia*: as pedras que falam. 2 ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

_____. *Introdução ao estudo da epigrafia latina*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1987.

ERNOUT, A.: MEILLET, A. *Dictionnaire etymologique de la langue latine***:** histoire de mots. 3 ed. Paris: Klincksieck, 1951.

FARIA, E. *Dicionário latino-português***.** Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.

_____. *Gramática da língua latina*. 2 ed. Brasília: FAE, 1995.

_____. *Fonética histórica do latim*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.

_____. *O latim pelos textos*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1941.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5 ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2005.

HALLIDAY, M. A. K. Estrutura e função da linguagem. In: LYONS, J. (Org.). *Novos horizontes em linguística*. São Paulo: Cultrix, 1976.

HERNÁNDEZ PÉREZ, R. *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana*: estudio de lós tópicos y sus formulaciones. Valencia: Universitat de València, 2001.

KOCH, I. V. *Desvendando os segredos do texto.* 6 ed. São Paulo: Cortez, 2009.

_____. *Introdução à Linguística Textual*. 2 ed. São Paulo: Matins Fontes, 2009.

_____; ELIAS, V. M. *Ler e escrever***:** estratégias de produção textual. São Paulo: Contexto, 2009.

_____; ELIAS, V. M. *Ler e compreender***:** os sentidos do texto. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

MARTÍNEZ, C. F. *De mulieribus epigraphicis***:** tradición e innovación. Sevilla: Editora da Universidad de Sevilla, 2010.

_____. *Carmina Latina Epigraphica de la Bética Romana*: las primeras piedras de nuestra poesía. Sevilla: Editora da Universidad de Sevilla, 2007.

_____. *Acerbus*: la amargura de morir antes de tiempo. *Revista EMERITA*: v. 71, p. 313-337, 2º.semestre de 2003.

MONTEIL, P. *Elementos de fonética y morfologia del latín*. Trad.: Concepción Fernández Martínez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

PALLARÈS, J; MARTÍNEZ, C. F.; FONT, X. G. (Orgs.) *Literatura epigráfica*: estudios dedicados a Gabriel Sanders. Zaragoza: Libros Pórtico, 2009.

TIBULLE. *Corpus Tibullianum*. Texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris: Les Belles Lettres, 1931.

VIRGILE. *Énéide*. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1948.

COMENTÁRIOS AO EPIGRAMA 23 PF. DE CALÍMACO – O CASO CLEÔMBROTO DE AMBRÁCIA

Douglas Silva

I.

Robert Garland, em *The Greek Way of Death*, faz, a partir de Lasch[1], um pequeno apanhado das formas possíveis de uma cultura encarar o suicídio: 1) é um ato normal, e o destino do suicida no outro mundo é igual ao do não suicida; 2) é observado como um ato de valor; 3) o suicida vaga entre os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, pois sua entrada no outro mundo é proibida; 4) o suicida é punido no outro mundo (GARLAND, 1985).

Se tomarmos como pontos extremos Homero, a primeira referência literária grega ao suicídio, o de Epicasta, narrado no livro 11 da Odisseia (271-280), e Platão, encontraremos uma oscilação entre as opiniões extremas: em Homero não encontramos de fato uma crítica ao suicídio, e sim uma certa compreensão em função das circunstâncias em que o suicida se encontrava; já em Platão há uma condenação explícita ao suicídio, de justificativa muito semelhante às apresentadas pelo pitagorismo ou pelo orfismo, a de que o suicídio seria uma brutal interferência nas decisões divinas (GARLAND, 1985). Dos seus diálogos, é o *Fédon* aquele em que mais se dedica ao assunto, já que narra as últimas horas de Sócrates e tem como objeto principal de discussão a natureza da alma.

O epigrama 23 Pf. de Calímaco tem como questão central exatamente essa discussão encontrada no *Fédon* e as implicações geradas por possíveis leituras do trecho. Diante de tal assunto, é natural que a conversa entre Sócrates, Símias e Cebes, logo no início do diálogo (61c), tenha como tema o suicídio. Para James Warren, não é acidental o surgimento imediato do assunto (e nem sua subsequente total condenação). Tudo que é dito por Sócrates sobre o corpo, a vida, a morte e o que haveria após a morte, se olhadas por um certo ângulo, apesar, como já foi dito, da condenação geral que há no diálogo a essa prática, pode servir como base de um argumento oposto, o do suicídio, e é por isso, para evitar esse tipo de engano, que o filósofo parece tratar o assunto desde o início com tanta precisão (WARREN, 2001).

[1] O artigo a que Garland faz referência é precisamente este: LASCH, R. Die Verbliebsorte der abgeschiedenen Seele der Selbstmörder. *Globos*. v. 77. 1900. p. 110.

Sócrates utiliza dois grandes argumentos no trecho para questionar a legitimidade do ato. O primeiro é a noção de que o corpo humano é uma prisão (φρουρα/) da qual ninguém deveria se libertar ou escapar. A imagem da prisão nos dá a ideia de que a vida é uma obrigação, uma pena, e que essa pena deve ser paga. Uma noção muito semelhante a do corpo como um túmulo (σω=μα / ση=μα) para a alma, apresentada como etimologia popular por Sócrates no *Crátilo* (400c). Ambas afirmam que o estado encarnado é o pior estado possível, e que a existência mais desejável para o ser humano é a póstuma, que virá com a morte. A alma, para Sócrates, por sua natureza simples (portanto imutável), pertenceria a uma realidade divina imortal a que também pertence tudo que existe em si e por si, ao contrário dos corpos, de natureza compósita, sujeita à corrupção e à dissolução (66b-70c).

O argumento prossegue. Para Sócrates, se estamos num cárcere, parece razoável a alegação de que os deuses velam por nós e que somos sua propriedade. Portanto, os deuses, como qualquer senhor de escravos, ficam irritados se algo seu parte (62b).

Diante de uma descrição tão infeliz da condição humana, Sócrates ainda afirma que só em caso como o dele, em que a divindade apresente uma espécie de ordem para o feito (62c). O problema é que, junto a essa aberta ordem divina, o filósofo defende em seguida a ideia de que a filosofia é na verdade uma preparação para a morte e que esse deve ser o grande desejo de todo verdadeiro filósofo (64a).

Cria-se, então, um paradoxo: desvaloriza-se a vida física, corpórea em nome de uma vida póstuma junto às Formas, mas condena-se um modo direto e pessoal de se alcançar esse estado. Misturar uma declaração normativa mas não moralizante (o impulso do filósofo pela morte) a uma declaração moralizante (ninguém deve cometer o suicídio), segundo Murray Miles, é o motivo da confusão interpretativa e, ao mesmo tempo, o motivo pelo qual não são prerrogativas contraditórias (MILES, 2011). De qualquer forma, segundo o comentador, a morte seria preferível para o filósofo, mas essa preferência racional é ultrapassada pela importância do chamado divino ou público que contém em si um veto absoluto ao suicídio. A superioridade da morte sobre a vida só existiria de maneira pessoal. De modo impessoal, anulando-se qualquer eu, essa vantagem não se sustenta.

II.

É uma tal confusão entre as justificativas de Sócrates ao escolher a morte e sua

condenação explícita ao suicídio que parece fazer com que Cleômbroto de Ambrácia tenha saltado de cima de um muro em direção à morte. Seu suicídio parece acontecer em meio ao que ainda há de aberto na interpretação e na valoração de "vida" e "morte" em uma filosofia que subestima o mundo sensível. Isso parece ficar ainda mais claro se observamos a variedade de leituras que há em torno do gesto desse suicida: em Ovídio, encontramos Cleômbroto como vítima de uma obra mortal de Sócrates (*Ibis* 493-4); Cícero, na segunda referência a Cleômbroto, se pergunta se a morte é um mal em si (*Tusculanas* 1.84); Agostinho toma, inclusive, o seu caso como um exemplo de uma razão plausível para o suicídio (*De Civitate Dei* 1.22).

A opinião se torna contrária, no entanto, na leitura de Sexto Empírico, por exemplo, que utilizou a história do suicida como mais um exemplo para desacreditar os estudos (*Adversus mathematicos* 1.48). Neoplatônicos utilizaram frequentemente o epigrama como um aviso à leitura do Fédon, tendo Olimpiodoro inclusive respondido ao epigrama de Calímaco com um par de hexâmetros, agradecendo o diálogo de Platão por ter este ter salvado sua vida (David, *Prolegomena philosophiae* 31.34). No fim do século VI, uma certa tradição moralizante fez de Cleômbroto uma fonte de divertimento. Há inclusive um epigrama de Agatias que faz referência ao poema de Calímaco e ri da ingenuidade do leitor ao testar as teoria aprendidas em Platão (*Antologia Palatina* 11.354).

Se buscarmos entre comentadores antigos e modernos algo sobre a figura de Cleômbroto, diversas serão nossas leituras possíveis, tanto do personagem quanto do poema como um todo. A primeira poderia ser representada pela visão de Cícero em *Pro Scauro* (4.1). Antes de se referir a Cleômbroto, afirma que os gregos muitas coisas inventam (*fingunt*), ou seja, que o caso inteiro de Cleômbroto é fictício. Cícero, no entanto, embora pareça não acreditar no conjunto do que é narrado por Calímaco, não desmerece uma certa verossimilhança e discute o assunto como quem espera adquirir qualquer lição da experiência de Cleômbroto.[2]

A segunda leitura, explorada por muitos comentadores contemporâneos, acredita, a partir do trecho 59c do *Fédon*, que o Cleômbroto do poema seria um certo Cleômbroto já encontrado em Platão, um estrangeiro que frequentava o círculo de Sócrates. Essa é a única referência ao seu nome no diálogo, curiosamente apresentado ao lado do nome de Aristipo, como os dois ausentes nas horas finais de Sócrates.

[2] Diz-se, por exemplo, que Catão, o Jovem teria se matado após ler Platão. cf. Sêneca, *Ad Lucilium*, 24.6.

Aristipo, como se sabe, é o fundador da escola cirenaica. Platão teria usado o nome de Aristipo nessa situação para demonstrar a sua indiferença, uma vez que eram, de certa forma, rivais. Para Stephen White, é inteiramente possível que Calímaco tenha composto um epitáfio sobre alguém que estava ausente na morte de Sócrates, já que possui outros poemas que tratam sobre personagens do mesmo período: escreveu dois epigramas sobre Timão, o Misantropo. Cleômbroto é exatamente o tipo de personagem que tocaria sua predileção pela alusão refinada, um personagem absolutamente obscuro dentro do livro que seria sua *causa mortis* (WHITE, 1994).

A terceira possibilidade, a que nos parece mais razoável, é a de Williams, também defendida, alguns anos depois, por Kathryn Gutzwiller (1998). O autor não crê na possibilidade de Calímaco ter escolhido esse nome por total acaso, afirma que sem dúvida há um jogo sútil com o nome e com a figura do Cleômbroto do *Fédon*. Uma referência refinada e bastante sutil de Calímaco, mas sem qualquer apoio em fatos. Suas justificativas são as seguintes: não há qualquer referência antiga que considere os dois cleômbrotos apenas um; o nome Cleômbroto é um nome comum na antiguidade, a ponto de Calímaco ter de enfatizar a sua pátria; e, se Cleômbroto fazia parte do círculo de Sócrates, nenhuma das considerações de Sócrates sobre a alma ou nada do conteúdo exclusivamente platônico do *Fédon* seria tão surpreendente (WILLIAMS, 1995).

III.

Como nos epitáfios daqueles que morreram por água, também um *tópos* do epigrama helenístico, o que parece estar em primeiro plano no epigrama 23 Pf. não é a figura do morto, mas a forma extraordinária de sua morte. É possível notar que não há qualquer caracterização mais profunda do personagem, somente o seu nome e o seu lugar de origem. O assunto é, parece claro, a morte de Cleômbroto.

O poema pode ser dividido em duas partes. A primeira, composta pelo primeiro dístico, é muito mais grave, em vocabulário e temática, do que a segunda. Calímaco apresenta Cleômbroto como uma espécie de mártir euripidiano. Como observa White, "His apostrophe to the Sun echoes the parting words of Alcestis, whose first word is A#λιε (244, cf. 206) and whose last is Ξαι=ρ' (Alc. 391; cf. 179, 625-7, 741-6, and 1003-4); and his leap into darkness recalls the suicides of Phaedraand others (Hipp. 828-9, Supp. 1038-0)" (WHITE, 1994). Na própria materialidade dos versos é possível perceber essa gravidade, inexistente nos seguintes: há crases (ω(μβρακιω//τηφ), elisões (η#λατə), palavras em jônico (Ει!παφ, τει/ξεοφ, Α)ι%δην)

O suicida dá adeus ao Sol. Há nesse gesto alguma melancolia, a melancolia de alguém que se despede, metonimicamente, de tudo que há de luminoso na vida[3] (da própria vida, afinal). Ao se despedir assim, ele parece crer que a nova vida que virá não será o perfeitamente incorruptível Hades descrito por Sócrates no *Fédon*, lugar de contato com as Formas, com a verdade, mas um Hades muito mais próximo do modo como é normalmente descrito e anunciado, ou seja, o úmido palácio visitado por Odisseu e habitado por Aquiles. A própria imagem do modo como se deu esse suicídio parece carregar em si um certo pessimismo quanto ao futuro no outro mundo. A morte acontece por precipitação, do alto de um muro (α)φə υ(ψηλου= τει/ξεοφ) para o Hades (ει)φ Α)ι%δην). A imagem é vertical, de queda, do alto para o mais baixo, o *inferus*. A velocidade do verso, como se nada acontecesse entre o momento do salto e o fim definitivo, a morte, parece anunciar que era esse, enfim, o destino raso e óbvio não só de qualquer um que assim morra, mas, na verdade, de todo e qualquer mortal.

Já no segundo dístico há uma mudança abrupta na forma como o poema vinha sendo conduzido. Todo o tom grave e os artifícios formais acima descritos são abandonados, se desfazem assim que a morte é concluída. Esse contraste com os versos anteriores, os versos que apresentam uma fala de Cleômbroto e a descrição física de seu ato, ou seja, que apresentam uma espécie de retrato objetivo do personagem, parece denunciar quanta pompa existia no gesto do suicida. A mudança, para White, possui relação com o diálogo ao qual vai se referir, como numa espécie de correlato formal:

> Como no próprio Fédon, que começa com o choro de Xantipa, mas rapidamente reencontra a serenidade, logo que Sócrates inicia a conversa com seus amigos, o páthos de Cleômbroto ao se atirar em direção há morte rapidamente dá lugar à calma, com o advento da filosofia, e o epitáfio se conclui em paz (WHITE, 1994).

O dístico funciona como uma possível explicação do feito de Cleômbroto. O poeta diz que aquele que se matou, numa análise da própria vida, não teria encontrado "nenhum mal digno de morte" (α!χιον ου)δε∴ν [...] θανα/του κακο/ν). A expressão em questão gera um curioso contraste entre a morte de Cleômbroto (e sua justificativa) e o discurso padrão do suicida, que pode ter como motivo o fato de que a vida para ele se tornou insuportável, ou seja, que ele já não vê nesse certo estado de vida nenhum bem digno de viver.

[3] Por outro lado, apesar de não apresentada pelos comentadores consultados, há a abertura para uma leitura platônica da fala, em que o sol representaria não a vida, mas somente a vida sensível, tendo a visão como referência metonímica para os sentidos.

O impulso teria surgido a partir de um livro de Platão, o livro que versa sobre a alma. Esse juízo proferido por Calímaco ao fim do poema gera, no entanto, algumas complicações para uma interpretação possível do epigrama. Em primeiro lugar, haveria uma contradição entre as interpretações majoritárias do diálogo (Sócrates proíbe a atitude suicida imediata de seu leitor) com o ato de um dos seus leitores. Uma vez que é tantas vezes dito que a morte voluntária é uma fuga ilegal, um ato de deserção da prisão do corpo, Cleômbroto estaria completamente equivocado em sua interpretação do diálogo.

No final do terceiro verso, o nome de Platão ganha destaque, ainda que como o complemento de um substantivo ainda desconhecido. Embora a nossa leitura tenha antecipado o tema, somente nesse momento é revelado ao leitor que o poema, desde o início, apresentava ainda que invisivelmente uma discussão um pouco mais filosófica. O substantivo em questão, γρα/μμα, está presente no meio do verso seguinte, antecipado pelo numeral ε∃ν, em posição de destaque no início do último verso. O motivo da morte de Cleômbroto era *um*, um certo livro de Platão.

É curioso notar que Calímaco não nomeia o livro. As duas hipóteses apresentadas pelos comentadores para essa escolha conduzem a duas leituras diferentes do epigrama como um todo. A primeira apresenta essa ausência como um artifício elogioso inclusive utilizado por Calímaco em outras situações[4] para afirmar que o trabalho é tão célebre que dispensaria nomeação[5]. A outra leitura é menos respeitosa. Calímaco não teria usado o título do livro, já atestado na época e incapaz de oferecer grandes dificuldades métricas, como alguém que finge ignorar o nome de uma *persona non grata* (BETTENWORTH, 2007). O paradoxo de um suicídio que acontece quando não há qualquer mal digno de morte é por ela assim explicado: é o próprio *Fédon* o mal. Cleômbroto teria pulado no abismo por não mais suportar o *Fédon*, seja por seu conteúdo filosófico ou por suas características literárias. A leitura do tipo nos conduz a uma visão mais cômica da morte de Cleômbroto, condizente com o formato em que o fato é apreciado, o epigrama. Sua morte, então, é a de alguém que deseja se livrar o mais rapidamente possível do mal feito por um certo livro e, para alcançar esse fim, resolver essa questão, esse alguém age da maneira oposta a o que é por ele defendido.

Nenhuma das duas explicações para a ausência do nome são absolutamente satisfatórias. Parece-nos que uma das discussões mais frutíferas que o poema pode

4 No epigrama 27 Pf., por exemplo, Calímaco elogia os *Phainomena* de Arato sem citar-lhes o nome.
5 WHITE é um dos que leem dessa maneira a omissão.

trazer é de certa forma abandonada. Existe, desde Amônio, o neoplatônico, a infame hipótese de que Cleômbroto seria um exemplo de mau leitor. Em primeiro lugar, por ter misturado os conceitos apresentados por Sócrates, do impulso de morrer do filósofo com a interdição ao suicídio. Após tal confusão, é preciso ainda pensar numa espécie de falha de interpretação que há no que Dee Clayman chamou de "a irracionalidade que há em tentar aplicar ao pé da letra as ideias radicais de Platão" (CLAYMAN, 2007).

A presença do numeral ε϶ν não pode ser de forma alguma ignorada. Destacando o artigo, Calímaco deixa claro que Cleômbroto é um mau leitor de Platão antes de tudo porque é leitor de um livro só e, portanto, pouco habituado a seu pensamento filosófico. Nem Sócrates nem Platão devem, portanto, ser condenados. Calímaco, através desse epigrama, parece deixar claro que os grandes riscos de um texto se encontram no leitor e que nesse risco está boa parte do fascínio da cultura letrada, da qual é em toda sua obra um grande pensador. Seja esse Cleômbroto um dos companheiros de Sócrates, seja um mero personagem, o que ambos têm em comum, enquanto personagens do epigrama, é o contato com o pensamento de Platão através do texto, um ponto de vista bastante razoável para um poeta como Calímaco, um poeta-crítico *avant la lettre*. Calímaco apresenta, de certa forma, o poder das ideias presentes não só na dialética oral dos diálogos platônicos, mas na criação artística dos argumentos que amplia o diálogo, leva-o também em direção aos leitores. Analisando assim a filosofia, como um produto também textual, Calímaco parece iluminar algo do seu fazer literário: o poder do livro de Platão no fim não se difere muito do poder de um poeta, do autor de um livro de epigramas: infame ou não, a lembrança de Cleômbroto é sempre acompanhada na posteridade pelo seu epigrama, o epigrama 23 Pf.

Referências

AGOSTINHO. *A cidade de Deus.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1991.

BETTENWORTH, Anja. The Mutual Influence of Inscribed and Literary Epigram. In: BING, Peter; BRUSS, Jon Steffen. (ed.). *Brill's Companion to Hellenistic Epigram* - Down to Philip. Leiden/Boston: Brill, 2007. p. 69-94.

CALÍMACO. *Callimachus*. Ed. R. Pfeiffer. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1953. vol. 2.

CALÍMACO. *Epigrammes / Hymnes*. Ed. e trad. E. Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

CÍCERO. *M. Tulli Ciceronis Orationes*. Ed. A. C. Clark, 1911. London: Oxford University Press, 1911. (Coleção Loeb)

CLAYMAN, Dee L. Philosophers and Philosophy in Greek Epigram. In: BING, Peter; BRUSS, Jon Steffen. (ed.). *Brill's Companion to Hellenistic Epigram* - Down to Philip . Leiden/Boston: Brill, 2007. p. 497-517.

DAVID. *Davidis prolegomena et in Porphyrii isagogen commentarium.* Ed. A. Busse. Berlin: Reimer, 1904.

GARLAND, Robert. *The Greek Way Of Death.* Ithaca: Cornell University Press, 1985.

GUTZWILLER, Kathryn. *Poetic Garlands* – Hellenistic Epigrams in Context. Berkeley:
University of California Press, 1998.

HOMERO. *Homeri Odyssea.* Ed. von der Mühll. P. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962.

MILES, Murray. Plato on Suicide ("Phaedo" 60C-63C) . *Phoenix*, Vol. 55, No. 3/4 (Autumn - Winter, 2001), p. 244-258 .

OVÍDIO. *Ovid in Six Volumes*. ed. J. H. Mozley; G. P. Goold. London: Harvard University Press, 1979. (Coleção Loeb)

PAGE, D.L. *Epigrammata Graeca*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1975.

PLATÃO. *Platonis opera.* Ed. J. Burnet. Oxford: Clarendon Press, 1967.

PLATÃO. *Fédon*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília: Ed. UnB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

SEXTO EMPÍRICO. *Sexti Empirici opera,* vols. 2 & 3 (2nd edn.). Ed. Mutschmann. Leipzig: Teubner, 1961.

WARREN, James. Socratic Suicide . *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 121 (2001), p. 91-106 .

WHITE, Stephen A. Callimachus on Plato and Cleombrotus. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 124, 1994, p. 135- 161.

WILLIAMS, G. D. Cleombrotus of Ambracia: Interpretations of a Suicide from Callimachus to Agathias . *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 45, N.º 1, 1995, p. 154-169.

NON SOLUM FAMA: OS *EXEMPLA* DE PRISCIANO NA CONSTITUIÇÃO DE UM "CÂNON LITERÁRIO"

Fábio da Silva Fortes

Introdução

O discurso gramatical antigo consagrou e consolidou um elenco de autores e poetas greco-romanos como os mais dignos de serem lidos, imitados e comentados, colaborando para a elaboração de determinado "cânon" literário antigo, tal como o vemos, por exemplo, também no livro X da *Institutio oratoria* (Quintiliano). Também a obra de Prisciano de Cesareia, gramático do século VI, que viveu na parte oriental do Império Romano, apresentou um repertório de citações de autores que, por um lado, corroborou o cânon já conhecido e consolidado, mas por outro, apresentou certas dissonâncias em relação ao modelo recebido.

Ainda pouco explorada e conhecida, a parte final do Livro XVIII das *Institutiones grammaticae* apresenta um repertório *sui generis* de citações de autores gregos e latinos, perfazendo cerca de 100 páginas nas edições modernas do texto e apresentando mais de 750 citações diferentes, de Homero a Menandro, entre os gregos; de Terêncio a Juvenal, entre os latinos.

Aparentemente destacada da obra do gramático de Constantinopla, essa parte de seu livro final não deixa de causar certo estranhamento, quando observamos que se trata de sessão sem precedentes nos demais tratados gramaticais latinos e gregos e, em especial, também ausente da obra de Apolônio Díscolo, à qual Prisciano declara enfaticamente seguir. Por outro lado, as citações de autores do cânon greco-romano são apresentadas aparentemente de forma fortuita, sem contextualização por gênero, período ou mesmo motivo gramatical.

Citações e elaboração de um "cânon greco-romano"

Em geral, as citações em Prisciano seguem as características das inserções semelhantes em outros autores de *artes grammaticae* (Baratin, 2011, p. 2): um certo recuo histórico que tais citações apresentam (em geral, extraídas de autores muito anteriores aos autores das *artes*) e a desproporção na representatividade de tais autores dentro do *corpus* de textos latinos disponíveis (haja vista, por exemplo, a primazia concedida a alguns prosadores e poetas em relação a outros). No entanto, embora o

cânon clássico seja seguido de forma geral, sendo a maior parte das citações de Virgílio e Terêncio – entre os latinos –, Homero e Demóstenes – entre os gregos –, autores canônicos como Quintiliano e César não são jamais citados ao longo da obra, o que nos leva a pensar que, em Prisciano, a fama e a consagração secular de tais autores não foram, de fato, consideradas na eleição e estipulação do novo cânon.

Dessa forma, como entender a especificidade de seus *exempla* ao longo dos livros XVII e XVIII, e a eleição *sui generis* desse novo cânon, com a exclusão deliberada de certos autores latinos e a emergência de autores gregos?

Os autores mais citados entre os latinos são, entre os que escreveram em versos: Virgílio (*Eneida, Bucólicas* e *Geórgicas*) e Terêncio (*Eunuco, Andria, Adelfos* e *Formião*); entre os que escreveram em prosa: Cícero (*In Catilinam, Pro Murena, In Verrem*) e Salústio (*Bellum Iugurthinum, De coniuratione Catilinae*). No repertório de citações gregas, destacam-se: Homero (*Ilíada*), Platão (*República, Górgias, Mênon, Hípias* etc.) e Demóstenes (*Filípicas*). Em número menor, são igualmente citados, entre os latinos: Lucano, Estácio, Pérsio, Tito Lívio, Horácio e Juvenal; entre os gregos: Eurípides, Menandro, Sófocles, Heródoto, Tucídides, Lísias, Aristófanes, Xenofonte e Isócrates. Por esse elenco de autores, percebe-se que o período temporal recoberto pelas citações de autores gregos vai do século VIII a.C., com Homero, ao III a.C., com Menandro, com especial ênfase nos autores áticos dos séculos V e IV a.C. Entre os latinos, o lapso temporal focalizado recobre, basicamente, o período que se estende do século III a.C., com Terêncio, ao século II d.C., com Juvenal. As citações recobrem textos de gêneros variados: poesia épica (Homero, Virgílio, Lucano, Estácio), poesia lírica (Horácio, Virgílio), poesia dramática (Sófocles, Eurípides, Menandro, Terêncio), oratória (Lísias, Isócrates, Cícero), diálogos (Platão), história (Heródoto, Tucídides, Salústio, Tito Lívio).

A predileção por autores gregos dos séculos IV e V a.C. – além de Homero, evidentemente – e latinos dos séculos I a.C. a II d.C. – além de Terêncio[1] – não nos

[1] Homero (séc. VIII a.C.) e Terêncio (séc. III a.C.), embora representem um recuo temporal ainda maior em relação aos demais autores citados, que recobrem, como assinalamos, os períodos que hoje conhecemos como "clássicos" da literatura grega e latina, são, porém, por razões diversas, dois exemplos paradigmáticos para pensar o caráter modelar das citações no âmbito da gramática. Homero – em que pese a apreciação crítica de Platão, no século V – sempre foi considerado o "pai da Grécia", em torno do qual o próprio conceito de *hellenismós* se definiu originalmente. Terêncio, por outro lado, embora um nativo de Cartago que chegou a Roma como escravo, celebrizou-se como autor latino, tendo produzido peças que a tradição posterior considerou como o mais perfeito exemplo de *Latinitas* (Syed, 2005, p. 361).

parece responder somente a certa convenção dos gramáticos (haja vista, por exemplo, serem esses os mesmos períodos recobertos pelas citações dos demais autores das *artes grammaticae*, sendo que, em Donato, também prevalece a mesma *quadriga auctorum*: Virgílio, Terêncio, Salústio e Cícero). Conquanto se possa argumentar que a citação de tais autores revela, até certo ponto, alguma filiação da obra de Prisciano à tradição latina donatiana, parece-nos, porém, algo mais que isso: por constituírem um *corpus* de textos havia muito considerados "clássicos"[2], tais excertos ilustram, sem dúvida, os principais monumentos literários e intelectuais das culturas grega e romana antigas – seus épicos, dramaturgos, oradores e filósofos.

Além disso, o mais recente autor grego citado – Menandro – e o mais remoto autor latino – Terêncio – teriam produzido suas obras precisamente no mesmo século III a.C.. Ambos escreveram comédias, e Terêncio (assim como Plauto, citado no livro XVII) reconhece uma vinculação explícita entre suas obras (a *palliata*) e as de Menandro (*néa*). Assim, a relação de *imitatio* entre Terêncio e Menandro, bem como a coexistência de ambos os comediógrafos em períodos temporais contíguos sugerem, exatamente, a continuidade entre a tradição grega e latina, representando o elo entre as duas culturas, como se, de Homero a Juvenal, os textos revelassem produções intelectuais de uma tradição jamais interrompida: a civilização greco-romana. Isso vem ao encontro do que apontamos em nossa Tese de Doutorado (Fortes, 2012): a aproximação entre as duas culturas na obra de Prisciano não é expediente regido pelo acaso, mas revela sofisticada elaboração, do ponto de vista simbólico e cultural, de uma tentativa de unificação, cuja expressão prática se realizou nas políticas que visavam à reconquista de Roma e do lado ocidental do Império, realizada militarmente pelas tropas de Justiniano (imperador entre 527 e 565 d.C.).

[2] O termo *classicus* é atestado em Aulo Gélio (*Noct.*, 6, 13, 1: *classici dicebantur non omnes, qui in quinque classibus erant, sed primae tantum classis homines*, "eram ditos *clássicos* não todos que estavam nas cinco classes, mas somente os homens da primeira classe" e *Noct*, 19, 8, 15, citando Frontrão, o autor afirma: *uel oratorum aliquis uel poetarum, id est classicus, adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*, "algum dos oradores ou poetas, um escritor distinto e não do populacho") e consagrava, ainda na Antiguidade, um sentido próximo ao que tomamos aqui: o "clássico" é aquele que se destaca do geral, sendo considerado algo modelar. No que diz respeito à língua, os clássicos representam a classe de oradores e poetas considerados modelares – nem tanto pelas características intrínsecas de suas obras (o que não as nega, evidentemente), mas, sobretudo, pelo espaço que elas possuíam na cultura romana, no caso. O conjunto dessas obras estabeleciam determinado "cânone literário", prescrito pelos gramáticos e rétores como parte da formação do romano culto (cf. por exemplo o elenco de obras recomendados por Quintiliano, *Inst. or.*, X, 1).

Pelas citações gregas e latinas, comprova-se, ademais, não somente a teoria do *utraque lingua*, *i.e.*, a identidade entre as duas línguas acreditada pelos gramáticos latinos, mas, pelas mesmas línguas, o que se faz evidenciar é a constatação da existência de uma mesma cultura. Nada de espantar, portanto, Virgílio e Homero serem os dois poetas, de longe, mais citados.

Os *exempla* e a ruptura entre gramática e retórica

O que nos desperta atenção, porém, quando examinamos esse amplo *corpus* de citações, é a ausência de exemplos extraídos da *Institutio oratoria*, de Quintiliano, bem como a escassa referência a gramáticos latinos, como Donato. Se, por um lado, a quase ausência de Donato (e de outros gramáticos latinos, tais como Diomedes, Carísio, Sérvio etc.) frise exatamente aquela ruptura teórica entre as *Institutiones* e as *artes* que tentamos descrever – e a adoção, em contrapartida, de modelos teóricos gregos, sobretudo de Apolônio Díscolo –, por outro lado, o silêncio de Prisciano quanto à *Institutio oratoria* talvez já revele a dissociação, desde então irremediável, entre os saberes da retórica e os da gramática.

Em nossa tese, verificamos que o privilégio concedido ao conceito de *Latinitas* no âmbito das *artes* associava, com efeito, as duas disciplinas que estiveram vinculadas desde a origem: a gramática e a retórica (a presença, ademais, de extenso capítulo sobre gramática num tratado de retórica tal qual a *Institutio oratoria*, de Quintiliano, só faz reforçar essa vinculação). No entanto, a guinada da reflexão teórica de Prisciano para aspectos do funcionamento lógico das línguas e seu respectivo uso – não mais associado ao seu emprego retórico – desfaz, por assim dizer, a necessária interdependência entre os dois saberes, revogando, sobretudo, o estatuto da gramática como propedêutica para um saber considerado "superior", *i.e.* a retórica. Ao contrário, pelas novas características do tratado de Prisciano, o que as *Institutiones* fazem é precisamente rever este estatuto: elas se configuram não tanto mais como uma nova *ars*, mas uma *scientia*. Daí, portanto, prescindir não somente de Quintiliano, mas de todos os tratadistas de retórica anteriores: Aristóteles jamais é citado, e mesmo Cícero somente o é pelas suas obras de oratória, nunca por seus tratados de retórica.

Assim, se, por um lado, a apresentação simultânea de autores gregos e latinos, conforme examinamos acima, responde a uma característica particular da obra de Prisciano, por outro, a sua pertinência a contextos históricos distintos e sua filiação a

gêneros bastante diversos parecem não ter outra relevância a não ser insinuar a continuidade entre as tradições literárias grega e romana. Em outras palavras, prescinde-se de qualquer análise de caráter estilístico que leve em conta a inserção das citações em obras, gêneros e períodos temporais diversos.

Concluindo

Nesta breve explanação, tentamos apresentar algumas características do "arquivo de exemplos" da parte final do livro XVIII das *Institutiones grammaticae* de Prisciano. Embora, à primeira vista, as centenas de exemplos gregos e latinos pareçam um amontado de citações arranjado de forma fortuita, sem organização ou sistematização, restringindo-se a arquivar uma pulverização de construções gramaticais presentes nos textos citados, um segundo olhar nos leva a observar o delineamento claro de um "cânon" literário greco-romano.

Corroborando, em sua maior parte, o cânon clássico, por um lado, a vinculação de autores da tradição grega e latina, dos séculos VIII a.C. ao II d.C. insinua a vinculação entre as culturas grega e latina, como estratégia de unificação do legado clássico, como símbolo da unificação imperial que Justiniano tentava pôr em prática. Por outro lado, a escassa referência a tratadistas de retórica e a gramáticos latinos, também indicia uma desvinculação entre o saber das *Institutiones* e aquele das *artes Latinae*: afastando-se das *artes*, as *Institutiones* colaboraram para uma ruptura teórica entre os saberes da retórica e da gramática.

Referências Bibliográficas

APOLLONIUS DYSCOLUS. *Appolonii Dyscoli quae supersunt.* In: SCHNEIDER, R. & UHLIG, G. *Grammatici Graeci*, 1-3. Leipzig: Teubner, 1878-1910 (republicado: Hildesheim: Olms, 1965).

APOLÔNIO DÍSCOLO. *De la construction.* Introdução, texto e tradução de J. Lallot. Paris: Vrin, 1997.

AULO GÉLIO. *Noctes Atticae*. Vols. 1-2. Edição de K. Marshall. Nova York: Oxford University Press, 1968.

_____. *Noites Áticas.* Tradução e notas de J. Seabra. Londrina: Eduel, 2010.

BARATIN, M. La littérarité comme performance de textes techniques: les *Artes grammaticae* antiques. In: XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2011. Rio de Janeiro, 2011 (Conferência de encerramento).

FORTES, Fábio da S. *Sintaxe greco-romana*: Prisciano de Cesareia e Apolônio Díscolo na história do pensamento gramatical antigo. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 2012.

PRISCIANO. *Institutionum grammaticarum libri XVII & XVIIII.* In: KEIL, [ed.]. *Grammatici Latini.* Leipzig: Teubner, 1855-1880 [repub. Hildesheim: Olms, 1981].

QUINTILIANO. *M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim.* Edição de M. Winterbottom. Oxford: Clarendon, 1989, 2 v.

SYED, Y. Romans and others. In: HARRISON, S. (org.). *A companion to Latin Literature.* Oxford: Blackwell, 2005, pp. 360-371.

FINGIMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: TRADUÇÃO DE *AMORES 3,12* DE OVÍDIO

Guilherme H. Duque

Este trabalho teve um foco e um objetivo primeiro: a tradução do poema *Am. 3,12*, de Ovídio. A discussão que levantaremos adiante foi mais o fator despertador da atenção à elegia – que levou à sua tradução – do que o resultado de sua leitura. Sendo assim, o que apresentaremos a seguir constitui quase uma genealogia da tradução, a retomada do percurso que a produziu.

Paul Veyne introduz seu *L'élégie érotique romaine* dizendo que, por volta do ano 30 a.C., surgiram os poetas Propércio e Tibulo cantando em primeira pessoa (sob a assinatura do próprio nome) elegias que tematizavam suas empresas amorosas, todas dedicadas a uma mesma *puella*, cujo legado são os pares: Propércio e Cíntia, e Tibulo e Délia.[1] São eles os responsáveis pela consolidação do gênero da elegia erótica romana, que já dava pistas de seu aparecimento desde Catulo. Alison Sharrock delinha ainda mais precisamente o gênero ao afirmar que nele o poeta se coloca *a serviço* de *uma* moça (tradicionalmente considerada uma cortesã), escolhendo uma vida de devoção plena em lugar do sucesso militar ou civil.[2] A amada assumia, nos textos, um papel central, em torno de quem giravam os episódios narrados, os elogios e as celebrações de eventuais êxitos do amante. "Então Ovídio fez tudo de novo – de um jeito diferente", diz Sharrock.

Para demonstrar essa diferença, basta atentarmos ao primeiro livro dos *Amores*, mais especificamente as suas primeiras elegias. Se é com um olhar de Cíntia que Propércio inicia sua obra, se *Cynthia prima* surge, provocando no poeta o amor, que vai, por sua vez, impeli-lo a dedicar-se à poesia, portanto, aos dísticos elegíacos (metro que lhe convém); em Ovídio temos o caminho exatamente oposto: Em *Amores 1,1*, o vemos queixando-se de Cupido, pois, desejando o poeta compor hexâmetros, poesia épica, o *saeve puer* o força sempre a reincidir no dístico elegíaco, vejam-se a seguir os quatro primeiros versos:

Armas quis e violentas batalhas em ritmo

[1] Nêmesis, outra mulher a quem Tibulo dedicará elegias mais tarde, não entra na relação de Veyne.
[2] "*Ovid and the discourses of love: the amatory works*", em *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002.

Grave compor: matéria digna ao metro.
O segundo, qual o verso primeiro: mas, rindo-se,
Contam que um pé Cupido surrupiou.[3]

Note-se que, ainda que impelido à matéria amorosa, o poeta não possui um recipiente de seu amor ("E nem possuo assunto a ritmos leves; quer / Moço, quer moça de formosos cachos" *Am. 1,1 19-20*). Em *Am 1,2* o veremos ainda relutante em aceitar-se apaixonado, com o amor revolvendo-lhe o peito, até que nos versos 19 e 20 o poeta se rende: "Ah! Confesso, Cupido! Sou teu novo espólio; / Estendo as mãos vencidas ao teu mando". Na 3ª elegia, surge o primeiro rastro da *puella* a quem se diga "*tu mihi sola places*", mas resta-nos a figura não nomeada. Será apenas na 5ª elegia que Corina virá, com a túnica entreaberta, visitar o leito de seu amante. Ovídio, invertendo a ordem prevista pelo gênero em questão, desloca a primazia da amada para a poesia em si. Esta inversão dos planos foi um dos fatores que despertou Sharrock para as leituras metapoéticas que fará de Ovídio. Além disso, ela aponta para um tema que será desenvolvido pelo próprio poeta mais tarde na *Ars Amatoria*, mas que desde já deixa suas marcas: o discurso amoroso enquanto *discurso*, enquanto *fala*.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), Roland Barthes se propõe a traçar um perfil estrutural do amante, um ente que fala em si mesmo em face de um outro, o amado. É este um ponto basilar do livro: o amante é um ser *que fala*. O perfil traçado será ancorado no que *diz* este sujeito, e não no que ele é. Barthes, então, renuncia a descrição dos fatos de linguagem para abrir espaço para a própria manifestação dela, reunindo fragmentos de textos diversos em que o amante seja apanhado na ação, lançando ao leitor não uma análise, mas uma enunciação.

Como ele demonstra, o discurso amoroso se manifesta em *figuras*[4] cuja função única é dizer um afeto. Uma vez expresso, sua missão foi cumprida: não há sequer a necessidade de uma frase completa ou coesa. Na verdade, a incompletude é uma de suas características principais, posto que evidencia a não correspondência entre o afeto e a linguagem. Ao mesmo tempo, o discurso só pode acontecer mediante uma série de

[3] Esta e as demais traduções que se seguem são nossas, salvo quando indicado o tradutor.
[4] Sabendo dos vários significados que pode assumir esta palavra, é importante ressaltar que Barthes a define como "o gesto do corpo apanhado em ação" (BARTHES, 2003, p.XVIII), em um sentido ginástico, coreográfico. Como ficará mais claro depois, tal definição se aproxima do que convencionou-se chamar de *loci*, lugares-comuns, acrescido deste dado mais espontâneo que mecânico do *movimento*.

regras e pactos entre quem diz e quem ouve, ele só ocorre na interação de pelo menos três pessoas: o amante (falante), o amado (provocador da fala) e um terceiro (receptor), que aparece nas formas variadas, quer de um confidente, um amigo, um rival ou um leitor. Para que seja completo, é preciso que o receptor reconheça na fala do amante a figura que salta.

Ovídio parece ter tido consciência disso. Sua *Ars Amatoria*, mais que um manual de sedução, é, principalmente, um manual de como dominar o discurso amoroso, de como escrever uma elegia erótica, conforme nos diz Sharrock. Carlos Ascenso André assim traduz os seus primeiros 4 versos: "Se alguém das nossas gentes não conhece a arte de amar, / leia este canto; e, depois de o ter lido, entregue-se com sabedoria ao amor. / E a arte e as velas e os remos que fazem mover as naus, / é a arte que faz mover, ligeira, a quadriga. E a arte que deve reger o Amor" (OVÍDIO, 2011, p.263). Nós, leitores, somos levados por Ovídio mesmo a pensar sobre o discurso amoroso e, mais tarde, assumir o papel de amantes (*agendus amans*).

Não sem tensões, porém, este discurso será construído: "*Elige cui dicas: 'tu mihi sola places'*" (*Ars*.1,42), "Elege a quem dirás: 'só tu me agradas'". Para Sharrock, este verso contém o máximo exemplo das contradições do discurso amoroso, ao submeter o que deveria ser espontâneo, irresistível e imprevisto a um ato francamente consciente: uma *escolha*. Desenvolvendo o tema, o poeta diz: "Tens de fazer o papel de quem ama e aparentar, por palavras, que estás ferido" (OVÍDIO, 2011, p.288). Tendo aparentemente confirmado a supremacia do racional sobre o emocional nesta matéria, apenas 7 versos depois Ovídio escreve: "Há de transformar-se em amor autêntico o que era, ainda agora, simulação" (OVÍDIO, 2011, p.289). Uma vez construído o discurso amoroso, somos por ele construídos simultaneamente como amantes e o amor vira, então, uma zona cinzenta, em que se confundem a sinceridade e o fingimento. Assim, chegamos ao primeiro par de tensão: sinceridade/fingimento.

Ainda vão figurar no discurso amoroso verdade e mentira; ficção e realidade; secreto e público; como pontos de atrito. Foi no reconhecimento dessas tensões e na sua exposição por parte de Sharrock que nos deparamos com o poema *Am*. 3,12. Entretanto, neste trabalho não dispomos do espaço ou do tempo necessários para desenvolvê-los com a atenção que merecem. Basta-nos, por ora, saber que estão lá e, uma vez

identificados, resta-nos entrar na elegia, onde vimos surgir ainda uma dupla não comentada: a fama e a infâmia.

Sharrock, então engajado em suas leituras metapoéticas, via na imersão da *puella* – outrora amada exclusivamente pelo poeta – na vida pública, uma metáfora da própria poesia ovidiana que, ao tornar-se popular, passou a ser cantada pelas ruas por variados intérpretes, transformando Corina em uma prostituta, frequentadora das camas de inúmeros "eus". É verdade que o poema possui um longo segmento metapoético e, como um todo, pode ser visto quase como uma aula de como se deve ler poesia. Também é verdade que a Musa, a Elegia e a Tragédia já tinham sido tratadas por *puellae* por Ovídio em *Am*. 3,1, outra elegia extremamente metapoética. Mas, se essa leitura alegórica é sedutora, procuramos por ora evitá-la, mesmo lhe sendo condescendentes.

O poema pode ser dividido em dois momentos: de início, o poeta queixa-se de astros agourentos e deuses cruéis que lhe teriam amaldiçoado, porque a moça que antigamente fora só dele teria passado a atender outros vários pretendentes. Logo ele reconhece a própria culpa pelo infortúnio, pois foram os seus livros que a trouxeram fama. Metapoético ou não, em um aspecto o texto é claro: se Corina andava ecumênica, era devido à fama de seu poeta – apesar desta figurar no texto apenas pela notoriedade *dela*, Corina. A *fama*, desde sua raiz grega, está fortemente ligada à oralidade: famoso é aquele de quem se fala, quem se tornou conhecido pelas histórias que protagoniza na boca do povo, a exemplo de Odisseu. Tal fama, no entanto, não traz para o nosso poeta nenhuma vantagem; antes, como os versos, só traz a ele e sua amada prejuízos: aquele vê-se tendo que dividir seu bem com inúmeros rivais; esta, é anunciada nas ruas qual prostituta. Ovídio passa, então, a lamentar-se por ter divulgado os dotes de sua *puella* – se ela passa a ser cortesã, é ele seu alcoviteiro – e a desejar nunca lhe ter dedicado versos. Não sem reconhecer que, embora existissem matérias mais dignas ao canto, somente Corina o comoveu a cantar.

A *Ars Amatoria*, entretanto, mostra por outro viés o fazer pregão das belezas da amada, agora visto com bons olhos. No trecho em questão (*Ars*. 3,525-554), o poeta disserta sobre o que cabe a cada amante ofertar à sua *delicia*: ao rico, que dê presentes; ao advogado, que sempre a defenda; e aos poetas, que façam ouvir longe a sua beleza, a

exemplo do que fizeram Tibulo com Nêmesis e Propércio com Cíntia, tornadas famosas por seu engenho.

Voltando ao poema, o dístico dos versos 19 e 20 marca uma ruptura: "No entanto, não é hábito crer em poetas / Melhor seria não pesar-me a fala". Daí em diante, Ovídio dedica-se a demonstrar a fecunda liberdade dos poetas que, nas palavras de Isabelle Jouteur, quebra a dialética do verdadeiro e do falso[5]. Para isso, ele lista uma série de criaturas e eventos fantásticos extraídos da literatura como argumento de que nada do que falara a respeito de Corina era real.

Peter Green, comentando este poema, nos informa que ele foi usado muitas vezes como prova da natureza fictícia de Corina. Mas, no diz respeito ao que a leitura desse poema revelaria, encontramos argumentos tanto para o sim quanto para o não: é verdade que parece haver um trabalho em afirmar a ficcionalidade de Corina, mas se os primeiros 18 versos são sinceros e o poeta está de fato consternado com o esvaziamento dos seus privilégios, não negaria ele firmemente a veracidade da amada de modo a retomá-los?

Debruçando-se sobre as figuras listadas por Ovídio, Jouteur destaca nelas dois aspectos predominantes: em primeiro lugar, o seu caráter *híbrido*; em segundo, as *metamorfoses* que sofrem. A primeira evocada é Cila que, na verdade, são duas – apesar de nomeada como se fosse uma figura única. Ovídio cita primeiro a história de Cila, filha de Niso, que, cortando os cabelos do pai (fonte de sua invencibilidade), o entrega nas mãos dos inimigos. No verso seguinte, ele segue descrevendo-a como se fosse ela o monstro de mesmo nome por que passam Odisseu e seus companheiros na Odisseia, atribuindo-lhe, portanto, a origem. Temos, através da palavra, uma Cila se trans-formando em outra. Além do monstro, encontram lugar na lista dos seres mistos o cavalo Pégaso, a Medusa, as sereias – chamadas "ambíguas virgens" – e Cérbero, cão de guarda do inferno.

A desarmonia dos seres não costuma ser bem vista na cultura clássica. Pensemos, por exemplo, em Horácio que, na *Epistola ad Pisones*, compara a uma besta formada da junção de vários animais um poema em que não se respeite as convenções do gênero. Quando Ovídio enumera essas figuras monstruosas, porém, as expõe como símbolo da imaginação sem limites dos poetas. Jouteur ainda aponta nesse trecho a

[5] "*Hybrides ovidiens au service de l'imagination créatrice*", em *Ovide: figures de l'hybride*, Paris, 2009.

recorrência de expressões que indicam serem os monstros produto de um *trabalho*: *per nos* (por nosso intermédio), *dedimus* (nós demos) e *fecimus* (nós fizemos), que aparece duas vezes. A imaginação – quiçá, o poema – é apresentada como uma força criativa, uma atividade do espírito, da mente do poeta, que decompõe o real e o reconstrói a bel-prazer. A literatura não responde, portanto, à realidade, mas ao imaginário. Se fôssemos extrair desta elegia uma resposta de Ovídio sobre a ficcionalidade de Corina, não obteríamos nem uma confirmação nem uma negação, e sim um "não importa".

O mesmo trecho, como já dissemos, chama atenção pelas figuras que sofrem metamorfoses: Níobe é transformada em rocha, Ítis em pássaro e Calisto em ursa. Júpiter acumula em torno de si pelo menos três transformações, que opera segundo a própria vontade: ora ave (certa vez um cisne, em outra uma águia), ora chuva de ouro, ora touro. Neste ponto, é impossível não lembrar que também Corina é alvo de uma metamorfose por intermédio da poesia, posto que, de musa celebrada, amada exclusiva do poeta, passa a prostituta.

Ovídio encerra o poema, enfim, como quem em tom de autoridade profere uma lição: "Corre infinda a fecunda licença dos vates / Sem impor às palavras fé histórica", e então migra para um tom um pouco mais agressivo: "Devíeis ter por falso o louvor da amada / Vossa credulidade me é nociva!".

Quanto à tradução, procuramos respeitar o esquema métrico latino vertendo-o para o português em um verso de doze sílabas seguido de um de dez, com acentos obrigatórios ora nas 4ª e 8ª sílabas, ora na 6ª. Não desejamos aqui discutir se é esta de fato a melhor opção para a transposição da forma latina medida em pés. Assim o temos feito e nesta escolha temos encontrado um espaço razoável para desenvolver os versos. É claro que, eventualmente, um ou outro verso ficam apertados, o que encaramos como um desafio e não um defeito do método. Sempre que possível mantivemos os elementos de cada verso nele mesmo, sem transferi-lo para outro verso. No caso deste poema, em apenas duas ocasiões tivemos que passar uma palavra de um verso para outro: no verso 39 lê-se "*Aversumque diem mensis furialibus Atrei*", isto é, "o dia afastado pelo banquete funesto de Atreu". Afastamos, de fato, o dia para o verso 40. Também no verso 35, as sementes de Tebas, dentes do dragão morto por Cadmo, foram movidas para o 36. Um versos particularmente rebelde ao ajuste foi o 32, devido ao excesso de nomes próprios – o que sempre dificulta o alinhamento à métrica. A respeito deles,

usamos como modelo a tradução já referida de Carlos Ascenso André, que nos foi também muito útil no esclarecimento de algumas questões do texto latino.

Além da tradução portuguesa, foram consultadas também a edição francesa da editora *Les belle lettres*, texto traduzido por Henri Bornecque, e a norte americana da *Loeb classical library*, tradução de Grant Showerman, ambas bilíngues, fornecendo, além das traduções, o texto fixado em latim de que partimos.

Um último dado a ser comentado: já foi dito que Isabelle Jouteur dá destaque à frequência de expressões que indicam um trabalho poético. A tradução sempre abre o texto para as escolhas do tradutor, sendo a primeira delas a escolha vocabular. Quando se trata de uma tradução como esta, que segue as regras de um metro, com frequência o tradutor vê-se diante de casos em que é preciso decidir não só *como* traduzir as palavras mas também *o que* traduzir e o que deixar de fora. Nesses momentos, é decisivo enxergar o texto como um todo elaborado, coerente consigo mesmo, e perceber a harmonia ou contrastes das imagens que ele sustenta. No caso deste, os primeiros versos são marcados pelo uso das vogais *o* e *u*, o que Antonio Candido diz que confere ao poema um tom lamentoso, e o que faz o poeta se não lamentar? Por isso propomos para sua tradução "maus agouros", "suponho", "acuso", todas passíveis de outras opções. Também as palavras ligadas à prostituição e ao *fazer* poético foram alvo de especial atenção, pois são formadoras do universo imagético do poema. Passemos então à tradução:

Amores 3,12

Que dia foi, no qual cantastes ao que sempre
    Ama, escuras aves, maus agouros?
Qual estrela suponho cruzar nosso fado,
    Qual deus acuso de fazer-me guerra?
A que há pouco diziam por mim só amada,
    Com muitos temo ter de partilhar.
Engano-me, ou meus livros que lhe deram fama?
    Será? Prostituíu-a o meu engenho.
Pois bem feito! Por que fiz pregão de suas formas?
    Por minha culpa a moça está à venda.

Sou eu seu rufião; sou eu que guio o amante;
A porta é pelas minhas mãos aberta.
Versos são úteis? Não sei: sempre me lesaram;
Atraíram inveja ao bem que eu tinha.
Havendo Tebas, Troia, ou os feitos de César;
Corina apenas comoveu meu estro.
Ai, se eu tivesse ao versejar, Musas adversas!
E Febo a obra em curso abandonasse!
No entanto, não é hábito crer em poetas;
Melhor seria não pesar-me a fala.
Por nós, Cila furtou ao pai as caras mechas
E ao púbis e à virilha traz cães rábidos;
Demos penas aos pés; aos cabelos serpentes;
Sobre alado corcel vence o Abantíada.
Também nós estendemos Títio em largo abismo,
E ao cão vipéreo demos três cabeças;
Fizemos dardejar com mil braços Encélado,
E homens presos à voz de ambíguas virgens
Cerramos Euro Eólico em odre do Itácio;
Tem sede em meio ao rio o loquaz Tântalo.
Níobe, em rocha; em ursa uma ninfa tornamos.
Cecrópia ave entôa o odrísio Ítis.
Júpiter se transforma ora em ave, ora em ouro,
Ora, touro, com virgem cruza o mar.
Como lembrar Proteu e as sementes de Tebas,
dentes; e os bois que vomitavam chamas;
E chorarem, Auriga, tuas irmãs âmbar;
E as naus de outrora serem hoje deusas;
O banquete funesto de Atreu apartando
O dia; a rocha movida pela lira?
Corre infinda a fecunda licença dos vates,
Sem impor às palavras fé histórica.
Devíeis ter por falso o louvor da amada,
Vossa credulidade me é nociva!

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1999.

JOUTEUR, Isabelle. "Hybrides ovidiens au service de l'imagination créatrice". In: CASANOVA-ROBIN, Helène (org.). *Ovide: Figures de l'hybride*. Paris: Honoré Champion, 2009, p.43-58.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução: Carlos Ascenso André; Prefácio e apêndices: Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *The art of love and other poems*. Trans. by: J. H. Mozley. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

_____. *Heroides, Amores*. Trans. by: Grant Showerman. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

_____. *Les Amours*. Trad. par: Henri Bornecque. Introduction et notes par: Jean-Pierre Néraudau. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

PROPERTIUS. *Elegies*. Trans. by: G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

SHARROCK, Alison. "Ovid and the discourses of love: the amatory works". In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p.150-162.

VEYNE, Paul. *L'élégie érotique romaine*. Paris: Le Seuil, 1983.

ENTRE A FAMA E A INFÂMIA: A CONTROVÉRSIA EM TORNO DE OLÍMPIA, ASCETA DA IGREJA DE CONSTANTINOPLA (SÉC. IV-V)

João Carlos Furlani

Introdução

Em alguma ocasião talvez já tenhamos lido ou ouvido algo a respeito de *As nuvens*, obra do comediógrafo grego Aristófanes. Um dos trechos mais curiosos dessa obra envolve uma das personagens principais, o filósofo Sócrates, que foi motivo de comentários por parte de alguns estrangeiros a respeito de seu desempenho em um jogo. Ouvia-se murmurar: "Quem é esse Sócrates?". Nesse momento, Sócrates levantou-se no teatro e ficou em silêncio, destacando-se entre os demais. Ao fazê-lo, marcou um momento importante na história do culto à celebridade, promovendo o reconhecimento público. Mesmo tratando-se de uma representação literária, esse é um dos episódios que Robert Garland (2005) utiliza para iniciar sua análise referente às concepções de fama e celebridade no mundo grecorromano. Pois, uma personagem como Sócrates de Aristófanes representa o homem cortejado e reconhecido por outros, o que inclui pessoas de diferentes regiões. Daí a importância de Aristófanes utilizar os estrangeiros da plateia no papel de admiradores.

O que entendemos hoje a respeito dos conceitos supracitados naturalmente distingue-se da representação que os romanos ou gregos tinham sobre eles, porém, não podemos e nem devemos negar suas raízes clássicas. Se, por um lado, não existem palavras específicas em grego ou latim que descrevam uma pessoa que alcança o reconhecimento durante sua vida, por outro o status de prestígio parece ter sido cobiçado por gregos e romanos. No século I, temos o exemplo de Plínio, o Jovem, que, em uma de suas cartas, perguntou: "Eu não deveria ter o prazer da celebridade do meu nome?" (GALARD, 2005). Diante do anseio de Plínio surge o primeiro de nossos conceitos, o de celebridade, que, derivado da palavra latina *celebritas*, remete à "reputação" no sentido mais amplo ou mesmo a "renome".

O segundo conceito é o de fama, derivado do verbo grego *phánai*: "dizer, espalhar pela palavra".[1] Em latim, deriva de *fama*, que significa "ruído que corre, o que se fala de alguém" ou mesmo "reportar". No sentindo de *fari* ou *fatus*, se remete a "falar" e "prognosticar" com a nuance de difusão da notícia. Daí *famosus*: "famoso", "aquele que faz falarem de dele". Num sentido negativo, aquele comentado por muitos era tido como *infamis*, ou seja, "infame", "o que perdeu a reputação".

Fama resumia o conjunto de opiniões sobre determinado indivíduo. Era um dos elementos levados em consideração para definir o status da pessoa, além de poder e prestígio. Numa acepção bem singela, quem é muito noticiado tem fama, é *famosus* – o que não quer dizer que não pudesse ser infame, sendo essa uma característica quase permanente que sobrevivia mesmo após a morte da pessoa. É nesse sentido, por meio dos conceitos de *fama* e *celebritas*, bem como de *famosus* ou *infamis*, que dirigiremos nossa análise. Num primeiro momento, discutiremos os meios para se atingir o reconhecimento no mundo romano, sejam eles pelo prestígio ou pela infâmia. Num segundo momento, destacando Olímpia, refletiremos sobre uma situação, no mínimo, ambígua: por um lado, a admiração e o reconhecimento gozado por ela entre os cristãos do Oriente e por outro as acusações e críticas que lhe eram dirigidas por figuras de poder, como o imperador Teodósio e, mais tarde, por membros da própria Igreja. Para tanto, utilizamos como documentação *Vita Olympiadis*, um relato da vida e dos feitos de Olímpia, diaconisa da igreja de Constantinopla entre os séculos IV e V.

Fama e prestígio no Império Romano

Na sociedade romana, os meios de promover o reconhecimento público imediato eram extremamente limitados, pois o acesso aos mecanismos mais eficazes era destinado principalmente à elite, com destaque para a casa imperial (GARLARD, 2005). No entanto, na busca por prestígio, os indivíduos não mediam esforços em utilizar diversos modos para alcançá-lo. Há aqueles que já nasciam em famílias célebres; outros buscavam reconhecimento no campo de batalha, como militares, onde o maior prêmio era a atribuição de um triunfo. Pompeu, por exemplo, foi premiado com três e Júlio

[1] Fama era também uma deusa latina e mensageira de Júpiter. Possuía 100 bocas, 100 ouvidos e muitos olhos em suas longas asas.

César acumulou quatro triunfos. Esse último, devido a sua fama, foi conhecido por sua grande preocupação com a estética; Suetônio (*Vida dos doze Césares*) chega a declarar que nada agradava mais a César do que o direito de usar uma coroa de louros em todos os momentos, já que essa lhe permitia disfarçar sua calvície.

Havia ainda aqueles que disputavam cargos públicos e chamavam a atenção para si mediante o uso da toga branca. Contudo, um dos meios mais duradouros de alcançar o reconhecimento público era por meio da cunhagem de moedas que estampavam faces, conquistas e títulos, uma vez que as moedas circulavam em praticamente todos os níveis da sociedade, atingindo também as zonas mais distantes. Todavia, essa prática era restrita aos homens mais ilustres, como os imperadores, mesmo que tenha havido cunhagem de moedas por parte daqueles que não pertenciam à casa imperial, como os usurpadores.

O reconhecimento público e a fama não eram somente privilégio da elite, pois mesmo entre os mais pobres havia atividades que lhes proporcionavam renome. Por exemplo, Quintos Rócio Galo, um ator proeminente do século I a.C., tornou-se tão famoso que Cícero indagava a respeito de quem ainda não o conhecia. Sua reputação como ator permaneceu inabalada durante a Antiguidade, sendo revivida na época renascentista, quando seu nome passou a simbolizar qualquer ator muito talentoso (GARLARD, 2005).[2]

Os gladiadores também podem ser incluídos no rol dos ofícios que concediam certo grau de fama. Dentre os grafites de Pompeia encontra-se uma inscrição interessante a respeito de um gladiador que declara: "Celadus, o trácio, faz todas as meninas suspirar" (GARLARD, 2005). Além de sua profissão, eles eram tidos como figuras de prazer ou desejo pelas mulheres. Cabe ressaltar que, mesmo numa esfera voltada para o

[2] Quintos Rócio Galo foi um ator romano, filho de escravos, nascido em Solonium, perto de Lanuvium. Dotado de um belo rosto e uma figura viril, ele estudou os modos e os gestos dos mais distintos defensores do *Forum*, especialmente Q. Hortensius. Galo destacou-se especialmente na comédia. É comum declarar que Cícero e Galo frequentemente estavam engajados em uma rivalidade amigável para comprovar se o orador ou o ator poderiam expressar um pensamento ou uma emoção com grande efeito. Rócio escreveu um tratado no qual ele compara a atuação à oratória. Q. Lutatius Catulus compôs uma *quatrain* em sua homenagem, e Sulla o presenteou com um anel de ouro, insígnia da ordem equestre, um notável feito para um ator em Roma, onde a profissão foi mantida com desprezo. Rócio acumulou grande fortuna, sendo processado, em 76 a.C., por C. Fannius Chaerea, porém, foi defendido por Cícero em um famoso discurso (CHISHOLM, 1911, p. 726).

masculino, as mulheres também poderiam galgar fama e prestígio, como vemos no caso de Cleópatra VII, bastante conhecida. No entanto, mulheres menos imponentes, como sacerdotisas, atrizes ou mesmo prostitutas, também tinham condições de se tornar, dependendo das circunstâncias, figuras populares.

Um dos poucos ofícios disponíveis capazes de conceder "fama" às mulheres era o da prostituição. Válvulas de escape do compromisso com a família, as prostitutas eram conhecidas e tidas como necessárias por alguns. Na Antiguidade Tardia, o próprio Agostinho advertia que o banimento da prostituição poderia corromper ainda mais a sociedade, pois seria uma porta de entrada para outros pecados mais corrosivos. Por todo o Império Romano, as prostitutas eram familiares, mesmo que criticadas pelos cristãos. Havia até mesmo prostitutas que eram conhecidas por boa parte da sociedade urbana, o que assinalava sua fama (ou infâmia). Do mesmo modo, as atrizes também possuíam reconhecimento no Império romano, porém, eram largamente tidas como infames, não podendo contrair matrimônio, ao passo que seus filhos não seriam reconhecidos como frutos de uniões legítimas (SILVA, 2011, p. 303). É interessante ressaltar que Teodora, a mais famosa das atrizes, no século VI, deixou o palco para se tornar esposa de Justiniano e imperatriz de Bizâncio, relativizando a posição degradante de infame que possuía como atriz.

Possuir fama, reconhecimento, prestígio ou mesmo ser uma celebridade no Império Romano poderia ser a recompensa de uma vida de realizações excepcionais ou simplesmente um acidente de nascimento. Dentre os mecanismos capazes de aumentar a reputação de um indivíduo, o cristianismo teve a sua parcela de contribuição, não apenas por proporcionar oradores e escritores notáveis, mas também por elevar personagens reconhecidas por seus atos de devoção e desprendimento material. É aqui então que passamos ao segundo momento de nossa análise, que tratará do caso de Olímpia, um exemplo de uma mulher de prestígio na Antiguidade Tardia que, ao mesmo, era vista com certa reserva por alguns círculos de Constantinopla.

Olímpia e o confronto com Teodósio

Os conceitos com os quais trabalhamos até agora também se aplicam à Antiguidade Tardia. A fama continuava significando o que se falava de uma pessoa e, consequentemente, os infames coexistiam com os *famosi*. Nesse sentido, podemos dizer que, com a ascensão do cristianismo favorecida por Constantino, muitas categorias sociais passaram a ser consideradas infames ou intensificou-se a perseguição sobre elas, sendo estas atacadas pelos bispos em suas homilias e sermões. Como contraposição às atitudes que levariam os cristãos a serem tidos como infames, a Igreja incentivava seus adeptos a abdicar da vida de prazeres em favor de uma vida espiritual. Uma das atividades mais difamadas pelos cristãos era a participação em teatros, tendo João Crisóstomo como um de seus críticos mais assíduos. Para o bispo, os espetáculos teatrais, especialmente os que envolviam relações entre gêneros, eram condenáveis pelo fato de atentar contra o matrimônio, uma instituição sagrada para os cristãos, e contra o pátrio poder, colocando em risco a ordem do mundo estabelecida por Deus. A presença das atrizes no palco era considerada um convite ao adultério, pois, para João, elas eram capazes de fixar de modo duradouro a imagem dos espetáculos, em especial os mimos, na cabeça dos espectadores, que voltavam para casa num estado de torpor e letargia, esquecendo-se assim das obrigações familiares (SILVA, 2011, p. 300-302).[3] Sem dúvida, no combate a essas práticas consideradas carnais e ostensivas foi fundamental a difusão de ideais que as proibiam e as condenavam, como o ideal de vida ascético, consolidado no século IV e muito encorajado por Crisóstomo.

O tratamento oferecido às cristãs não era diferente, pois elas deveriam abster-se de uma vida frívola e pecaminosa. Do ponto de vista eclesiástico, as mulheres que estavam liberadas dos vínculos coercitivos do casamento deviam participar de círculos de fervor ascético, como era o caso das viúvas e das virgens. É em meio a esses círculos de cristãs que Olímpia exerceu sua devoção às atividades ascéticas.

Nascida em Constantinopla no seio de uma família aristocrática recém-enobrecida, por volta de 370 e morta em 408, Olímpia era filha de Seleuco, um *comites*. Ela ficou órfã

[3] Os mimos podem ser considerados variações da comédia, nas quais os atores dançavam, cantavam e representavam, valendo-se assim de todos os recursos cênicos à disposição. Os atores não usavam máscaras nem indumentária específica, mas atuavam em trajes comuns e calçando sandálias ou mesmo encenavam descalços. Segundo Silva (2011, p. 297), um dos fatores decisivos para a excelente recepção dos mimos foi "a presença de mulheres no elenco, o que conferia às encenações um teor claramente sensual, garantindo assim a audiência cativa do público masculino". Por fim, os mimos poderiam alterar os textos do desempenho de acordo com a inclusão de cenas cotidianas, pois se apoiavam não em um roteiro fixo, mas sim na improvisação, o que lhes concediam um caráter de maior espontaneidade.

muito cedo, mas após algum tempo, Procópio, prefeito da Capital, passou a ser o seu tutor. Desde cedo a riqueza fazia parte de sua vida, de modo que sua educação foi esmerada, sendo ela acompanhada em sua formação por Teodósia, irmã de Anfilóquio, bispo de Icônio (*Vita Olympiadis*, 1-2). Consumou seu matrimônio em 384 ou no início de 385 com Nebrídio, que, em 386, foi apontado como prefeito de Constantinopla. Porém, ela experimentou uma viuvez prematura, provavelmente aos vinte anos. Nas palavras do autor de sua biografia:

> [...] pela bondade de Deus que ela foi preservada incorrupta na carne e no espírito. Para Deus, que cuida de tudo, que prevê o resultado dos seres humanos, não considerou digno para aquele que foi brevemente o marido viver com ela durante um ano. A dívida da natureza foi pouco exigida dele e ela foi preservada uma virgem inocente até o fim (*Vit. Olymp.*, 2).

Na avaliação do autor da obra, a viuvez de Olímpia era algo bom, já que esta foi preservada virgem. No entanto, a partir desse evento Olímpia começou a sofrer acusações, já que passou a se dedicar ainda mais às atividades ascéticas, principalmente à caridade. Ao que parece, ela já teria doado parte de sua riqueza aos menos abastados, sendo acusada, então, de estar distribuindo seus bens aos pobres de modo desordenado. Tais acusações chegaram aos ouvidos de Teodósio. Sendo Olímpia uma jovem viúva, abastada e conhecida em seu meio, o imperador se esforçou para uni-la em matrimônio com Elpídio, um de seus parentes. Entretanto, Olímpia preferiu a via ascética a um destino prosaico, declarando:

> Se o meu rei, o Senhor Jesus Cristo, quisesse que eu estivesse junto a um homem, ele não teria tirado o meu primeiro marido imediatamente. Como ele sabia que eu era inadequada para a vida conjugal e incapaz de agradar a um homem, ele libertou Nebrídio desse vínculo, libertou-me deste jugo muito pesado e servidão a um marido, e colocou em minha mente o feliz jugo de continência (*Vit. Olymp.*, 3).

Segundo seu biógrafo, Olímpia teria evocado como justificativa para sua permânecia na viuvez a morte prematura de Nebrídio, acreditando que Cristo a libertou das obrigações matrimoniais para servir de modo continente ao cristianisno. Decerto, sua fala não agradou Teodósio, que ordenou a Clemêncio, o então prefeito da cidade, a reter o patrimônio de Olímpia até que ela chegasse ao seu trigésimo ano, em 391, ou seja, até seu auge físico. Clemêncio, recebendo ordens do imperador, confiscou os bens de Olímpia, inclusive também a incitando a suportar a opção do casamento. Além de

apreender seus bens, Teodósio revogou seu direito de se reunir com os bispos ou mesmo se aproximar da Igreja (*Vit. Olymp.*, 4). Segundo o anônimo, Olímpia, mesmo em uma situação de opressão, mantinha-se grata a Deus, respondendo a esses acontecimentos com otimismo e acreditando que deveria continuar a distribuir seus bens aos pobres e à Igreja, mesmo após o conflito com o imperador.

Assim como expresso na *Eneida* de Virgílio (*Eneida* III, 121), a *fama uolat*, ou seja, a fama voa, a notícia se espalha rapidamente. Após o confronto com Teodósio, Olímpia tornou-se uma pessoa conhecida nas cidades do Oriente por não acatar o desejo do imperador, seja de forma negativa ou positiva. Em termos políticos, afrontar o imperador era um ato reprovável. Em contrapartida, para os cristãos, uma mulher optar pela viuvez e dedicar sua vida ao ascetismo eram atos prestigiosos que seriam reconhecidos por Deus. A fama de Olímpia era tão grande que, após o retorno da batalha contra Máximo, próximo a Tréveris, o próprio Teodósio ordenou que ela retomasse o controle sobre suas posses, pois tinha ouvido falar do fervor que dedicava às práticas ascéticas.

Olímpia e seu prestígio em Constantinopla

Após o confronto com Teodósio, Olímpia foi ordenada diaconisa da igreja de Constantinopla por Nectário, que já a tinha como benfeitora (*Vit. Olymp*., 4). Como mencionamos, durante o tempo em que Olímpia aguardava a retomada de seus bens, falava-se muito dela na Capital, o que lhe proporcionou certo reconhecimento no meio urbano, seja por sua posição de independência diante do imperador, por sua devoção ao credo cristão ou por suas práticas ascéticas. Porém, foram essas últimas as que mais chamaram atenção de Nectário, pois para uma cristã realizar doações aos pobres ela necessariamente deveria possuir alguns bens, e Olímpia era detentora de grande riqueza. É interessante ressaltar que, em 391, o imperador proibiu as mulheres de serem designadas diaconisas antes dos 60 anos. Ou seja, por lei, Olímpia não poderia ter revestido o diaconato com sua idade, que girava em torno de 30 anos. No entanto, isso não foi problema para Nectário, que, certamente por interesse na lealdade e na fortuna de Olímpia, a ordenou diaconisa, mesmo sem a aprovação imperial.

Como diaconisa e apoiada por Nectário, Olímpia pode mais facilmente praticar seu ascetismo, que, dentre outras atividades, consistia no auxílio financeiro à igreja de Constantinopla, no sustento de bispos e em atos de caridade. No entanto, é após a morte de Nectário, em 397, e a chegada de João Crisóstomo, seu substituto, que Olímpia passou a ter maior reconhecimento dentro da hierarquia eclesiástica do Oriente. Em sua condição de patrocinadora de obras de caridade, teria realizado inúmeras e valiosas doações à igreja de Constantinopla (*Vit. Olymp*., 5)

Após efetuar numerosas doações, Olímpia estabeleceu-se em uma mansão com um grande número de mulheres que também desejavam dedicar-se ao serviço religioso. Logo a comunidade cresceu para cerca de 250 mulheres, sendo Olímpia quem estava à frente delas, com auxílio de João Crisóstomo (*Vit. Olymp*., 6). Cabe ressaltar que nenhum visitante, nem homem nem mulher, era autorizado a entrar nesse mosteiro, com a exceção de João, que o visitava regularmente. Além disso, Crisóstomo ordenou como diaconisas três companheiras de Olímpia, Elisântia, Martíria e Paládia, de modo que as quatro poderiam, juntas, cuidar de seu mosteiro e das fiéis que nele habitavam. Por essas e outras ações, João era conhecido por tratar os pobres ou menos afortunados com cordialidade, dedicando atenção particular ao matrimônio e à família. Também nutria uma afeição especial pela figura das mulheres, e Olímpia foi uma das agraciadas por essa afeição, mantendo uma íntima relação com ele, tendo-o como seu amigo e confessor até o final da vida.

Olímpia foi conhecida, dentre outras atividades, por ser uma exímia pregadora, difundindo a doutrina cristã entre aqueles que o clero trataria como fiéis. Sem dúvida, no quesito pregação, ela mostrou-se útil à Igreja. Não fosse por sua posição no caso do exílio de João Crisóstomo talvez tivesse prosperado nesse caminho. No entanto, sua postura foi muito além do que se esperava de uma diaconisa; ao se filiar a João, terminou por contrariar a vontade imperial, atribuindo graves consequências contra si (*Vit. Olymp*., 9, 10).

O exílio de João Crisóstomo e Olímpia

Tão logo ordenado bispo, João deu início a uma reforma da igreja de Constantinopla, mas logo se deparou com muitos obstáculos. Pouco a pouco entrou em conflito com importantes figuras de seu tempo. Durante o período que atuou como bispo, Crisóstomo constantemente se recusou a realizar os banquetes episcopais, além de pretender uma depuração do clero, o que o fez popular entre o povo, porém impopular entre os cidadãos ricos e parte da igreja. Por volta da mesma época, Teófilo, o patriarca de Alexandria, se opôs à nomeação de João para Constantinopla. Opositor aos ensinamentos de Orígenes, acusou João de ser a favor deste último, pois havia punido alguns monges egípcios pelo seu apego a tal doutrina. Os monges acabaram fugindo do Egito e sendo acolhidos por João, o que aumentou a ira de Teófilo. Por fim, Crisóstomo entrou em conflito direto com Eudóxia, esposa de Arcádio. Seu choque com a imperatriz foi o resultado das denúncias que fazia, acusando-a de ser extravagante e leviana (WILKEN, 1997).

Em meio a esses conflitos, percebemos que Olímpia não era apenas amiga de João Crisóstomo, mas sim uma partidária política. Isso fica explícito quando o conflito com Eudóxia se agrava. Contra o bispo aliaram-se Eudóxia, Teófilo e outros inimigos, que celebram um sínodo em 403, para acusá-lo, obtendo assim sua deposição e exílio. No entanto, Arcádio o trouxe de volta quase que imediatamente, pois o povo se rebelou após a partida de um bispo reverenciado pela população da Capital (SILVA, 2010a).

O restabelecimento de João Crisóstomo não durou muito tempo, pois ele continuou a fazer denúncias, desta vez contra a dedicação de uma estátua de prata à imperatriz Eudóxia próxima à catedral, onde pregava. Sustentou, em duros termos, que outra vez a imperatriz delirava e se preocupava em receber a cabeça de João em sua bandeja, aludindo aos acontecimentos envolvidos na morte de João Batista. Novamente Crisóstomo é exilado, desta vez para Cucuso, na Armênia, mas deixou seguidores em Constantinopla. Assim como os joanitas – seus partidários e defensores – se rebelaram contra seu exílio, por meio de manifestações na Capital, Olímpia não ficou calada, declarando inaceitável a substituição de João por outro bispo. Como resultado, foram feitas diversas acusações contra Olímpia, até o ponto de ela ser convocada a comparecer perante o prefeito da cidade para um interrogatório, o que culminou também em seu exílio, porém para Nicomédia (*Vit. Olymp*., 10). Ela nunca reconheceu o sucessor de Crisóstomo e manteve com este último uma intensa correspondência até 408, ano em que João morre a caminho de Pítio, na Trácia (SILVA, 2010a).

Considerações finais

Se o conceito de *celebritas* se remete à "reputação" no sentido mais amplo ou mesmo a "renome", e *fama* ao que se fala ou reporta de alguém, com a nuance de difusão da notícia. Olímpia poderia ser considerada tanto *famosa* quanto *infamis*, de acordo com a situação.

A fama de Olímpia começou a se constituir em seus primeiros passos no ascetismo, pois tal atividade era comumente bem vista pelos clérigos cristãos. Nesse círculo, Olímpia foi reconhecida por prestar a devida reverência aos bispos e presbíteros; assistir viúvas, servos e órfãos; cuidar dos idosos e dos doentes; chorar com os pecadores e tentar trazê-los para o caminho cristão. Nesse sentido, foi uma exímia pregadora, mostrando-se útil à Igreja. Não obstante, Olímpia estava entre o grupo das viúvas que, consideradas como modelos de devoção, formavam uma associação em suas localidades, geralmente reunidas sob o comando de uma delas. Além disso, Olímpia era tida como virgem, pois, de acordo com *Vita Olympiadis* e os demais documentos que retratam sua vida, mesmo casando-se, ela permaneceu em sua virgindade. Ou seja, ela ocupava juntamente com as demais virgens um lugar superior na comunidade cristã (BERARDINO, p. 1427).

Mais importante que os estados consagrados, como já citado, foi o exercício de um cargo na igreja de Constantinopla, o diaconato feminino. Olímpia, como diaconisa, era membro da hierarquia eclesiástica do Oriente, detendo certo status e reconhecimento, já que fazia parte do clero e com importantes funções a cumprir. Nesse meio, Olímpia desde cedo manteve contato com figuras de devoção ao credo, e uma delas foi sua instrutora, Teodósia, membro de um grupo de piedosas cristãs. Talvez a partir desses contatos Olímpia tenha se interessado pelo ascetismo, motivo pelo qual angariou reconhecimento e respeito em Constantinopla, aumentando assim seu prestígio e fama. No entanto, foi por esse último motivo e por ser detentora de uma invejável riqueza que passou a ser alvo de incontáveis críticas.

Olímpia, mesmo antes de ser diaconisa ou conhecer João Crisóstomo, já andava nos caminhos do ascetismo, e as práticas ascéticas mais efetuadas por ela foram: o auxílio a

bispos, enfermos e necessitados, tanto instrutivamente como financeiramente. Como já explorado por nós, foram essas doações o motivo das críticas e do confronto com o imperador, que as intensificou, declarando que ela estava esbanjando sua fortuna e distribuindo desordeiramente os seus bens aos pobres. Como resultado, Olímpia enfrentou Teodósio, o que lhe atraiu a ira do imperador e a retenção temporária de seus bens. Ou seja, por sua fama de asceta cristã e patrocinadora de obras de caridade, Olímpia suscitou certa desconfiança por parte dos círculos políticos imperiais. Ao confrontar o próprio imperador, tornou-se ainda mais suspeita.

Se pensarmos por outro lado, este mesmo evento, o confronto com Teodósio, lhe proporcionou ainda mais reconhecimento no meio urbano. Ouvia-se falar de Olímpia tanto por suas atividades ascéticas como por sua atitude perante o imperador e pela defesa convicta de seus ideais cristãos. Ou seja, mediante sua infâmia ela obteve maior reconhecimento, ao menos nos círculos cristãos da Capital.

Uma situação da mesma natureza que a anterior consagrou Olímpia como infame: a sua posição no caso de João Crisóstomo e que resultou em seu exílio para Nicomédia. Assim como na situação anterior, aqui, ouvia-se falar ainda mais de Olímpia, dada sua posição contrária à deposição de João e à escolha de um novo bispo. Dessa vez, não só o poder imperial, mas muitos dos membros da elite eclesiástica foram hostis com sua conduta, o que, posteriormente, lhe proporcionou a imagem de uma cristã injustiçada.

Tamanha era a fama de Olímpia que começaram a se espalhar notícias que numerosas curas ocorriam após se visitar a sua tumba. Nesse mesmo sentido, após a morte de Optimo, Olímpia fechou os olhos do morto com as próprias mãos. Ela também sustentou Antíoco de Ptolemaida, e Acácio, o bispo de Bereia, e Severiano, o bispo de Gabala, além de inúmeros outros sacerdotes e bispos, ascetas e virgens. Numa acepção bem singela, o *famosus* possuía características que sobreviviam mesmo após sua morte, e no caso de Olímpia não foi diferente. Após sua morte relatos de que ela apareceu em um sonho para o metropolitano da mesma cidade de Nicomédia começaram a surgir. De acordo com tais sonhos, Olímpia declarava que deveriam colocar seu corpo em um barco, deixá-lo à deriva e no local onde o barco parasse, desembarcá-la no chão e sepultá-la lá. O metropolitano fez o que tinha visto em sua visão e o barco chegou à costa em frente à igreja de São Tomé. Lá alguns homens encontraram o corpo e o

levaram para dentro da igreja. Ascetas de ambos os sexos foram convocados para agradecer a Deus por terem encontrado o corpo de Olímpia (*Vit. Olymp*., 11). Assim como dizia Virgílio em sua *Eneida*, "não há contágio mais veloz que a fama". Logo após tais eventos, Olímpia passou a ser ainda mais conhecida, fato que corroborou com sua posterior canonização, celebrada no dia 25 de julho, data de sua morte.

Afirmar se tais acontecimentos relatados em *Vita Olympiadis* ocorreram ou não, não é o mais importante, e sim ponderarmos sobre a dimensão da influência e da popularidade de Olímpia em Constantinopla, o que, sem dúvida, a caracterizava como uma mulher de fama e prestígio na Antiguidade Tardia, ao mesmo tempo em que foi duramente criticada por Teodósio pelos opositores de João Crisósostomo, e tida como infame. A esse respeito, podemos dizer que, de certo modo, a infâmia de Olímpia derivou-se de sua fama, assim como sua fama intensificou-se após algumas condutas consideradas infames.

Referências

Documentação primária impressa:

ANONIMOUS. Life of Olympias. In: CLARK, E. A. (ed.). *Jerome, Chrysostom, and friends*: essays and translations. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1979.
SUETÔNIO. *A vida dos doze césares.* São Paulo: Ediouro, 2002.
VIRGÍLIO. *Geórgicas/Eneida*. W. M. Jackson, 1949.

Obras de apoio:
BERARDINO, A. *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Petrópolis: Vozes, 2002.
CHISHOLM, Hugh (ed.). *Encyclopedia Britannica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1911.
GARLAND, Robert. Celebrity in the Ancient World. *History Today*, London, vol. 55, Issue 3, 2005.

SILVA, Gilvan Ventura da. O sentido político da prédica cristão no Império Romano: João Crisóstomo e a Reforma da Cidade Antiga. IN: ARAÚJO, S. R. de.; ROSA, C, B. da; JOLY, Fábio D (orgs.). *Intelectuais, Poder e Política na Roma Antiga*. Rio de Janeiro: NAU: FAPERJ, 2010a. p. 235-272.

_____. 'Purificando' a cidade antiga: João Crisóstomo e a censura ao teatro e às atrizes. In: SOUZA, A. M. *et al*. (orgs.). *Dinâmicas socioculturais na Antiguidade mediterrânica:* memórias, linguagens, identidades, imaginários sociais. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2011.

_____. Um bispo para além da crise: João Crisóstomo e a reforma da Igreja de Constantinopla. *Phoînix,* Rio de Janeiro, ano 16, vol. 16, nº 1, p. 109-127, 2010.

WILKEN, Robert. *Encyclopedia of Early Christianity*. Nueva York: Garland Publishing, 1997.

FAMA E INFÂMIA DO MUNDO ANTIGO: TIBULO E SEUS TRADUTORES

João Paulo Matedi

Em "Imitação e arte alusiva. Modos e funções da intertextualidade", presente no volume I – "A produção do texto" – de *O espaço literário da Roma Antiga*, Gian Biagio Conte e Alessandro Barchiesi afirmam:

> [...] convém de pronto admitir que a alusão literária – o escritor que cita um predecessor – é um fato de paixão e sentimento. Os poetas tendem a se apresentar como amantes da poesia que leram e de que se recordam. Recordar-se de um modelo, no sentido de citá-lo, serve para reproduzir na escrita a paixão, o apelo, produzidos pela leitura. O escritor, graças à arte alusiva, apresenta-se como leitor que ama certos textos (ou que por eles prova uma paixão qualquer, ainda que fosse ambivalente ou hostil) (CONTE; BARCHIESI, 2010, p. 87).

Se adaptarmos o trecho para a tradução de uma obra, teremos em vista que o autor traduzido é amado e tido em grande estima pela língua que o recebe, de sorte ser lícito interpretar que pelo autor traduzido se nutre especial paixão e sentimento. Então, por conseguinte, em comparação com alguns de seus contemporâneos e conterrâneos – Virgílio, Horácio, Propércio e Ovídio – Álbio Tibulo[1] desperta poucas paixões e sentimentos entre nós, sejam eles ambivalentes, hostis ou seja lá o que for. Ele não é famoso.

Virgílio tem um número razoável de versões em português, é sabido por todos. Assim como Horácio e Ovídio. Propércio não é tão afortunado, mas pelo menos teve toda sua obra vertida, em passado recente, para o português em uma tradução não poética (bem cuidada, por sinal) – *Propércio: elegias* (2002). Além de ter sido admirado por Ezra Pound, que, ao traduzi-lo, até certo ponto alçou-o ao *mainstream*. Colaboram para provar tudo isso publicações como *Repertório brasileiro de língua e literatura latina (1830-1996)* (TUFFANI, 2006), *Dicionário de literatura latina* (PRIETO, 2006) e *A tradução em Portugal: tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 e 1950* (RODRIGUES, 1992-1999), publicação em cinco volumes.

No tocante à disponibilidade de Tibulo entre nós, há muito o autor aguarda um novo translado de seus textos sob critérios de versificação regular. Ele teve toda sua obra colocada à disposição do público de língua portuguesa, no século XIX, por

[1] Albius Tibullus, 60 a.C. (?) – 19 a.C. (?).

António Frutuoso Aires de Gouveia Osório, ou somente António Aires de Gouveia, ou, melhor, Aires de Gouveia. Sob o pseudônimo de Um Curioso Obscuro, esse portuense, nascido em 1828 e falecido em 1916, ex-lente de direito eclesiástico, ex-bispo de Betsaida e arcebispo de Calcedónia, ex-deputado e ministro da justiça e desafeto de Camilo Castelo Branco[2], publicou o livro *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propercio e carmes fugitivos de Catullo* (GOUVEIA, [1912?])[3]. Porém se trata de um texto que, de um modo geral, não atende ao que consideramos hoje uma tradução poética bem acabada. E com "tradução poética bem acabada", apesar de não haver consenso em relação a isso, faço referência a visões tais como as de Walter Benjamin, Antoine Berman e Haroldo de Campos, que no fundo dizem a mesma coisa, uma vez que os dois últimos são tributários do primeiro.

Em "A tarefa - renúncia do tradutor", ciente de que a tradução não deve servir ao leitor e tendo como divisa o célebre adágio de que a boa tradução não se entrega à "transmissão inexata de um conteúdo inessencial" (BENJAMIN, 2001, p. 191), o pensador alemão armou-se contra o "papel comunicativo" da tradução, pois uma obra poética comunica

> muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (e mesmo o mau tradutor admite que isso é essencial), não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o "poético"? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (BENJAMIN, 2001, p. 190-191).

Daí decorre que, para Benjamin, a tradução deve permitir à língua de chegada ser violentada pela língua de saída, o que produz uma espécie de estranhamento, de choque bem-vindo à complementaridade das línguas, afinal

[2] Conferir o volume I de *Polêmicas de Camilo Castelo Branco* (1981), de Alexandre Cabral, e *Camilo Castelo Branco: recordações e impressões [de] Camilo e António Aires* ([19--?]), de Ricardo Jorge.

[3] Como informado ao leitor, no prefácio que Aires de Gouveia escreveu para essa obra, sua tradução das elegias de Tibulo foram realizadas por volta de 1850 e nessa mesma época tornadas públicas. Não tive acesso a esse primeiro momento em que os poemas foram publicados, seja em livro, seja em revista, ou ainda em outro suporte. A obra a que tenho acesso e que está citada no corpo deste artigo é já um segundo momento em que as elegias tibulianas são dadas ao público, e, a julgar pela data que o Obscuro apõe a seu prefácio, crê-se que é de 1912. Todas as citações buscadas em Gouveia virão de um único e mesmo volume – *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propercio e carmes fugitivos de Catullo*; logo, a partir da próxima citação desse livro, não serão informados, entre parênteses, o ano, nem, algumas vezes, o sobrenome em caixa alta, por se mostrar claro no contexto.

> diante do sentido, sua [do tradutor] língua tem o direito, aliás, o dever, de desprender-se, para fazer ecoar sua própria espécie de *intentio* enquanto harmonia, complemento da língua na qual se comunica, e não sua *intentio* enquanto reprodução do sentido. Por isso, o maior elogio a uma tradução, sobretudo na época de seu aparecimento, não é poder ser lida como um original em sua língua. Antes, o significado da fidelidade garantida pela literalidade é precisamente que se expresse na obra o grande anelo por uma complementação entre as línguas. A verdadeira tradução é transparente, não recobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido sobretudo por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que demonstra justamente ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor. Pois a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade, sua arcada (BEMJAMIN, 2001, p. 207-209).

Berman e Haroldo vão no rastro dessas palavras. O primeiro diz que se deve verter a "letra" do original, o que equivale desprezar as equivalências "palavra por palavra" e abraçar uma espécie de iconicidade da tradução, de modo que os "efeitos" do original sejam o alvo, o que leva a uma reinvenção da língua do tradutor. Berman exemplifica isso por meio de provérbios, que devem ser vertidos e não substituídos por aqueles já nossos conhecidos (BERMAN, 2007, p. 15-16). Haroldo, por sua vez, trabalha a empresa translatícia ideal como a busca do lugar semiótico, "de convergência da intencionalidade (mais exatamente, do 'modo de intencionar' [...])" entre as línguas (CAMPOS, 2005, p. 179).

Entendo que alcançar esses preceitos é também mirar o "efeito", o "tom", o "clima" do original – se a peça é cômica e de vocabulário chulo, o tradutor deve gargalhar; se a obra é erótica e picante, o tradutor deve se excitar; se o poema é épico, o tradutor deve escudar-se e, de lâmina em punho, ir a campo. Da mesma forma, é imperativo buscar a dicção e o ritmo adequados, o que vai além dos acentos e das rimas e passa pelo vocabulário, pela morfologia, pela sintaxe, pela estruturação/espacialização do verso, da estrofe, do parágrafo, do capítulo, etc. Sem contar "vícios" como anáforas, repetições, paralelismos, neologismos, ecos, figuras etimológicas, efeitos intertextuais, onomatopeias, etc. Tudo deve ser considerado, não obstante se abra mão de algo – é a filosofia da balança.

De mais a mais, para apreender qual o filão tradutório mais prestigiado em nossos dias, devemos ter em mente para além das reflexões, a prática dos tradutores; assim, percebemos que uma característica recorrente em traduções, notavelmente de poesia, é a concisão, a composição de versos tensos e enxutos, de forma que todo o

poema/texto transmita tal sensação. É prestigioso ao verso/frase se inundar de sentido, e não o contrário, o verso/frase inundar o sentido.

Dito isso, voltemos alguns séculos, pois Tibulo ainda foi traduzido para o português, no Brasil, por G. D. Leoni[4] (TIBULO, 1968) – sob critérios de literalidade[5] – e por João Batista Toledo Prado, que, em sua dissertação de mestrado *Elegias de Tibulo: introdução, tradução e notas* (PRADO, 1990), verteu os dois primeiros livros, a partir de um método que vai no rastro do original verso a verso, mas que não pretende metrificação nem outros artifícios estéticos e que prima pela busca do "sentido". Fora isso, há outras traduções de parte da obra desse poeta entre as páginas 104-121[6] da *Poesia lírica latina* (NOVAK; NERI, 2003) e no número 9 da revista *Calíope* (TIBULO, 1993), da página 147 à 153[7] (tanto a *Poesia lírica latina* quanto a *Calíope* apresentam traduções literais verso a verso). Da elegia III. 8 há uma versão na antologia *Poesia Grega e latina* (RAMOS, 1964, p. 195-196): traduziu-a, em decassílabos, Péricles Eugênio da Silva Ramos. A elegia III. 4, do *Corpus tibullianum* está presente, em versos regulares (decassílabos), em tradução de Filinto Elísio, no primeiro volume de *Poesia* (TIBULO, 1965, p. 45-48) da coleção Clássicos Jackson; assim como o epigrama III. 20[8], que, vertido por Caio de Melo Franco, também figura nesse mesmo volume da Clássicos Jackson, com o detalhe de que o tradutor não traduz o poema, na verdade ele parte do motivo do epigrama para criar obra própria em dez versos (o original tem quatro). E o mais curioso é que o volume em questão informa se tratar do "Carme XVIII" do *Corpus*. Então, o poema só pode pertencer ao livro III, que exibe XX peças (o I traz dez elegias e o II, seis). Com efeito, o motivo buscado por Melo Franco está no terceiro livro, mas se trata do epigrama III. 20.[9]

[4] Leoni traduziu na íntegra os livros I e II do *Corpus tibullianum*, mas não todo o livro III.

[5] Uso os termos "literalidade" e "literal" para considerar traduções que miram o sentido, o valor comunicativo do original, bem como abrem mão de características estético-literárias em sua totalidade ou quase. Bem diferente, portanto, das reflexões de Benjamin (ver, acima, a última citação desse autor) e de Berman (2007, p. 15) sobre os termos. Em suas linhas de pensamento, "tradução literal" é a mais alta realização de um tradutor e atende com perfeição às suas ideias aludidas anteriormente.

[6] As traduções são de responsabilidade de Maria da Gloria Novak (I, 1 e II, 2), Homero Osvaldo Machado Nogueira (I, 10) e Marcos Martinho dos Santos (II, 1).

[7] Aqui temos apenas as elegias I, 3 e I, 7.

[8] A citação de tais trabalhos não pretende esgotar todas as versões desse poeta levadas a cabo em língua portuguesa; cito apenas o que pude ter em mãos e/ou que considero de maior relevância. Vale notar ainda que, segundo escreve Eduardo Tuffani, baseado em "O Maranhão na Academia Brasileira de Letras", de Mário M. Meireles, houve uma "tradução inédita e perdida de Tibulo feita por Francisco Sotero dos Reis, primeiro professor de latim do Liceu Maranhense" (TUFFANI, 2006, p. 33).

[9] Deve-se ter no horizonte que *Corpus tibullianum* se trata de uma denominação genérica que humanistas italianos do Renascimento deram a um conjunto de poemas – em geral sob o nome de Tibulo – encontrados em antigos manuscritos, todavia nem todas as peças exibidas aí se devem a esse autor: o primeiro e o segundo livros são de inteira responsabilidade de Tibulo, já o terceiro nasceu da pena de uma

Portanto, percebe-se que temos em língua portuguesa ora versões antigas que não atendem às demandas de um leitor atual, ora textos atuais que não reclamam um maior aprimoramento estético. Esses últimos projetos são dignos de apreço, não há dúvidas, mas a literatura é a língua enquanto arte (lugar comum!), por conseguinte, a tradução de um poema, assim como sua composição, exige, antes de mais nada, um tratamento estético. E, por isso, a partir de agora iremos nos debruçar sobre o translado levado à frente por Aires de Gouveia – é o único (à exceção de Filinto e Péricles, mas que não verteram textos de Tibulo) que almejou embeber as elegias em poesia e, glória que lhe cabe e que jamais lhe será arrebatada, foi o primeiro (e até o momento o único) a traduzir (e em versos regulares) todo o *Corpus tibullianum* para o português.

Aires de Gouveia, no prefácio[10] que escreveu à tradução de Tibulo, delineia alguns de seus gostos e desgostos. Como bom colaborador que foi de *O novo trovador*, periódico literário português que teve doze números publicados em Coimbra de 1851 a 1856, Aires, em pleno romantismo e mesmo depois, nutria grande apreço pelo Classicismo e ojeriza pelo Romantismo e Realismo (GOUVEIA, p. 10), bem como pela mania francesista que, a certa altura, empesteou Portugal (GOUVEIA, p. 10). Não é coincidência, portanto, sua admiração por Filinto Elísio (como se apreende de mais de um trecho de seu prefácio) e por António Feliciano de Castilho (apesar de lhe fazer reservas (GOUVEIA, p. 27-28)), arauto do formalismo clássico e passadista convicto em pleno Romantismo.

Transbordam de seu prefácio colocações de apreço à língua de Cícero, bem como ao mundo latino de um modo geral, como se esse devesse ditar as normas do universo em pleno século XX (não esqueçamos que o prefácio é de 1912). O tom de lamúria rasga-lhe o espírito em passagens como aquela em que lamenta a acentuada queda de traduções de clássicos em Portugal. Causa-lhe "magua e gravissimo prejuizo

---

miscelânea de autores. Portanto, a maioria das composições do livro III não são encaradas como responsabilidade de Tibulo, mas sim de outros autores (problematicamente identificados) que, crê-se, também pertenciam ao círculo de Messala, patrono de Tibulo. A solitária elegia vertida por Filinto não é tomada pelos especialista como composição de Tibulo, é considerada elegia de um autor identificado como Lígdamo, que seria responsável pelos seis primeiros poemas do livro III. Também o poema III. 8, traduzido por Péricles Eugênio, não é composição de Tibulo, mas de autor desconhecido. Cabe lembrar ainda que alguns editores dividem o terceiro livro em dois: dessa forma, o *Corpus* passa a ter quatro divisões e, em consequência, o que acima foi tomado como III, 20 passa a ser IV, 14.

[10] Em razão das dimensões e objetivos deste pequeno artigo, para analisar brevemente a tradução de Aires e, principalmente, o que ele pensa a respeito de tradução, ater-me-ei ao prefácio que ele escreveu. Não levarei em conta outros textos que versem sobre tradução e que poderiam ser enriquecedores, principalmente escritos do século XIX.

tão insensato e insistente desprezo da magestosa cultura latina, donde a nossa copiosa e sonora fala procede em linha réta" (GOUVEIA, p. 10).

Curioso é que Aires, amante das coisas pátrias, desmerece o Romantismo, conquanto este tenha, entre suas idiossincrasias, apego ao nacional. Contudo, ao Curioso Obscuro Aires de Gouveia só interessa aquele obscuro objeto do desejo, isto é, o caráter nacional luso enquanto rebento da romanidade, e o Romantismo, ao seus olhos, pode-se conjecturar, pecou justamente por trair as fileiras de Aristóteles e Horácio ao obliterar a pureza dos gêneros e do discurso literário, na busca de um alargamento de fronteiras e de uma outra noção de beleza, que desvirginou a musa clássica.

Percebendo o sentimento de revivescência das letras latinas na França e tendo ao fundo a infantaria de belas cnêmides, anunciadas pelos estandartes e trombetas homéricas, Aires, com brado retumbante, conclamou os portugueses a fazer o mesmo em Portugal:

> ergam-se, pois, animem-se, encandilem-se cá também os nossos professores gramaticos e cultores das letras numa similhante cruzada patriotica. Retornemos açodados á proveitosa cultura dos estudos classicos que realçaram o lustre e foram a ufania de nossos avós, tornando os seus escritos modelos na elegancia e armonia do dizer, na justeza do pensar, na profundidade do sentir (p. 12).

Quando se dedica diretamente a refletir sobre tradução e quando traduz, Aires se afasta da prática dos principais tradutores lusos de poesia latina dos séculos dezoito e dezenove – Bocage e Elpino Duriense, por exemplo –, assim como de Odorico Mendes. Esses tradutores compõem versos justos, tesos, e com rítmica ágil e constante, de modo a alcançarem o não lugar onde tradutor e autor têm voz: este não é nacionalizado; ao mesmo tempo, aquele não se quer invisível. Distinguimos Horácio de Elpino e vice-versa; assim também tratamos Bocage e Ovídio; Odorico, por seu turno, é o Homero brasileiro, como escreveu Henrique Alves de Carvalho (2008, p. 39), no prefácio à primeira edição da *Ilíada* odoriciana. Mas tenho minhas dúvidas se Tibulo consegue vir à tona no oceano de Aires. Creio que fique obscurecido.

Em trechos como o que segue, Aires vê a tradução petrificada pela medusa do original, vê o tradutor enjaulado enquanto o autor tem o mundo todo a explorar:

> traduzir é empresa muito mais ardua a todas os respeitos do que á maior parte dos leitores se afigura. Na invenção prima soberana a liberdade plena, ao passo que na tradução impera autoritariamente impiedosa a peia moral, o respeito absoluto, imodificavel ao pensamento do texto original. É, de todo bem peiado, pretender caminhar donairoso e grato [...].
> A inspiração rege-a o proprio inspirado. É senhor seu. Sofreia-a, contorna-lhe os obstáculos, limita-a. Vai até onde póde e como póde. Sente em si a viva labareda do fogo inspirador, e excita-a ou atenua-a conforme lhe apraz. A tradução, pelo contrário, é obediente, sujeita, submissa. Fita o original, deslumbra-se: e de aí, absorve-se nele, identifica-se com ele. Não passa álem nem fica retraído áquem. Se fica, imita e não traduz; se passa, parafraseia, divaga e tambem deixa de ser tradutor. Traduzir é dar a obra alheia por conta peso e medida, mostrando, por assim dizer, as feições, as maneiras, o sentir, a vida do autor traduzido; compartilhar integra a sua gloria, ser outro ele perante outro povo, outra raça, outra lingua. É honrosissima a tarefa, mas mais que nenhuma dificultosa, quando perfeita. Não lhe é permitida a minima licença, o menor desvio increpa-o a critica deslustre grave. 'Numa palavra deve ver-se e rever-se 'numa verdadeira tradução como que uma filiação natural com todos os caracteres essenciaes e minimos do progenitor; aparecer 'nela, sem as restringir ou ampliar 'numa virgula, as paixões e afétos varonis ou maviosos do autor, as suas meiguices ou voluptuosidades, as ardencias da luta ou as lagrimas do enternecimento, sem lhes estender, segundo a frase esculpida no monumento a Eça de Queiroz, *sobre a nudez forte da verdade o manto diafano da fantasia* (p. 12-13, grifo no original).

O autor dessas linhas em momento algum toca em aspectos formais da composição, só lhe interessa do autor o sentido, o pensamento[11], que deve ter um tal padrão de justeza com o do original, que soa impraticável. Porém é com surpresa que, parágrafos à frente, lemos: "certo e indiscutivel é que a identidade absoluta é absolutamente impossível" (p. 15). E depois: "alem de tudo, não ha dois escritores absolutamente iguais para poder haver uma versão absolutamente fiel" (p. 16). Ao inclinar-se, de modo fugaz, aos aspectos formais, Aires diz: "isto que venho espendendo releva-se grandemente, tratando-se de versões poeticas. 'Nestas recrescem multiplices exigencias e considerações de subido quilate, como sejam por exemplo, a medida e contextura do verso e a sua cadencia, e a rima, e todas as figuras recebidas e aconselhadas da arte metrica" (p. 14). Logo em seguida, ao discordar daqueles que comparam o labor da tradução a cópias de pintura, ele assevera: "em pintura cifra-se toda a perfeição na tecnica da execução, ao passo que na tradução exige-se toda na

[11] Há inúmeras outras passagens em que Aires confessa obstinação na busca pelo sentido: "o espirito do tradutor revoa em torno da frase do original para lhe extrair o sentido, como a abelha em volta da flor, para colher o polen, o mel" (GOUVEIA, p. 16); ou no passo em que trata da variedade de sentidos, devido a tantas interpretações quanto são os leitores: "é ver a variedade controversa que se dá no sentido de cada texto" (GOUVEIA, p. 16).

identidade de sentimento" (p. 14). Creio que se trata – "a identidade de sentimento" – do acordo que deve haver entre tradução e original, inclusive no que respeita à "contextura do verso e a sua cadencia". Entretanto, como veremos, o verso e a cadência do trabalho do Curioso Obscuro vão de encontro às elegias de Tibulo. E as duas primeiras colocações de Aires neste parágrafo não surgiram da consciência de que uma língua não fala em outra língua, das particularidades inerentes aos aspectos linguístico-culturais em contato, enfim, do poema enquanto signo com particular funcionamento em um sistema, e que ao ser traduzido assume outras particularidades, embora elas possam mirar a *intentio*, a intencionalidade, a letra do original. Nasceram do ar romântico que lhe penetrou a couraça clássica, ou seja, da preocupação de Aires em sublinhar a intervenção de quem "recebe a ação" do texto (o leitor) e de quem "faz agir" o texto (o autor/tradutor), e não da observação do que são original e tradução – a tradução é uma forma, cuja lei reside no original (BENJAMIN, 2001, p. 191). A atenção de Aires se volta mais para os aspectos subjetivos (o gênio) do tradutor, do autor e do leitor que para o objeto literário em si; volta-se menos para o que traz e constitui esse objeto de arte que para as transformações empreendidas por aqueles três atores. Não são corriqueiros sem razão termos como "inspiração", "inspirado", "inspirador", "sentimento" e muitas outras palavras, expressões e frases denotadoras da ação de um estado de espírito.

A extensa citação que fiz do prefácio de Aires pinta ainda o autor do original como digno de um lugar de destaque na tradução, que tem o papel de mostrá-lo por inteiro, pois "o tradutor consciencioso põe peito a fotografar nitido o autor. Foge a embelezal-o com retoques e a deturpal-o com omissões" (GOUVEIA, p. 15). Mas, como veremos, também essas ideias vão de encontro à versão de Aires. Na verdade, é um pouco confuso entender o que é para Um Curioso Obscuro uma boa tradução, dado que não amarra suas ideias a exemplos concretos e sua tradução trai seu prefácio e vice-versa. É certo que confessa admiração por Filinto, Castilho, António Luís de Seabra e outros, mas isso é vago, porque não informa que traços lhe são afeitos na tradução desses nomes. De firme, podemos contar com sua predileção por traduções que respeitam o número de versos do original ou que o vertem em menos linhas (GOUVEIA, p. 28). Contudo, aqui também se mostra vacilante, visto que, na maioria dos poemas transladados do *Corpus tibullianum*, procedeu a um considerável acréscimo de versos. São vertidos trinta e seis poemas e, desses, treze exibem o mesmo número de linhas do original, ou seja, aproximadamente 36,11% acusam acordo entre tradução e

prefácio, e em torno de 63,89% acusam o contrário. De qualquer forma, todas as elegias autenticamente tibulianas (exceção feita às duas últimas peças do livro III, que alguns acreditam ser de Tibulo) apresentam menos versos que suas versões. A título de exemplo, temos: elegia I.1: 78 versos (original), 109 versos (tradução) e 31 versos (acréscimo ≈ 40%); I.2: 100 v., 130 v. e 30 v. (≈ 30%); II.1: 90 v., 112 v. e 22 v. (≈ 13,33%); II.6: 54 v., 71 v. e 17 v. (≈ 31,48%). O próprio Aires faz apontamentos matemáticos acerca do aumento que levou a cabo (GOUVEIA, p. 25). Mas curioso mesmo é o fato de o volume trazer a elegia I.10 em duas versões, a primeira, de aproximadamente 1850, com 75 versos (o original tem 68) e a segunda com 88, composta a altura de 1890. Confessa o tradutor que, passados cerca de quarenta anos da primeira tradução e mais de trinta anos de sua publicação, havia se esquecido do fato e, por isso, empreendeu nova tradução e publicação (GOUVEIA, p. 93-94). Seja como for, as duas versões exibem mais versos que o texto latino.

Enfim, apesar de ser comum, quase uma lei, os tradutores de poesia latina para língua portuguesa do Setecentos e Oitocentos não respeitarem o número de versos do original, o que chama atenção é Aires confessar apreço pela repetição ou diminuição do montante de metros do original na tradução e não ter isso como uma prática de seu trabalho. Por que age assim? Talvez jamais nos será dado saber.

Vejamos agora, a partir dos quatro versos iniciais da elegia I.1, um pouco da prática tradutória de Um Curioso Obscuro, prática que parece ter uma relação confusa com o prefácio analisado:

Diuitias alius fuluo sibi congerat auro et teneat culti iugera multa soli, quem labor adsiduus uicino terreat hoste, Martia cui somnos classica pulsa fugent:	Riquezas outrem para si cumule de ouro brilhante, e de terreno culto muitas geiras possua, a quem assidua canceira aterre co'o inimigo á vista, e a guerreira trombeta afaste os sonos.

Tradução como essa não coloca diante do leitor Tibulo, não o coloca em destaque. Toda a rítmica do original[12] sequer foi tocada de leve pela versão. Tibulo tem como elemento relevante de seu ritmo o dístico elegíaco, em que ele encapsula "um conteúdo a cada dois versos". Em outras palavras, o autor romano dificilmente transborda o conteúdo de um dístico no seguinte. Cada conjunto de dois versos trabalha como que independente do outro e, quando ocorre algum tipo de transbordamento, na

[12] Original estabelecido por Max Ponchont e buscado na edição da Les Belles-Lettres (TIBULLE, 1950, p. 10). Tradução buscada na página 37 do trabalho de Aires de Gouveia de que estou fazendo uso.

maior parte das vezes o poeta não trabalha, por exemplo, com a separação de subordinados e subordinantes, ele simplesmente termina a principal num verso e começa a subordinada no seguinte, ele termina uma coordenada num verso e começa a próxima linha com a conjunção. Com efeito, artifício como cavalgamento não é prática comum de Tibulo e, mesmo quando ocorre, é suave.

Aires trabalha o primeiro hexâmetro do original em um verso e meio, são quinze sílabas; o pentâmetro começa no verso dois da versão e termina no meio do três, num total de treze sílabas; o segundo hexâmetro ocupa a metade em diante da linha três da versão e se espraia por todo o metro quatro, tendo quinze sílabas; finalmente, o quinto decassílabo enquadra todo o segundo pentâmetro. Procedendo assim, Aires dissolve a "filosofia do dístico" montada pelo escritor romano, e mesmo que tivesse o fito de abrir mão da cadência antiga em favor da musa portuguesa, não teria funcionado – a respiração é incerta na leitura do trecho português, pois o tradutor enlaçou o conteúdo, mas desistiu completamente da forma. Em latim as coisas funcionam porque há um casamento, em português, quando muito, união estável. O segundo e terceiro decassílabos trazem no centro vírgulas, que marcam o fim do translado do primeiro hexâmetro e do segundo pentâmetro respectivamente. Um desenho como esse faz o ritmo vacilar entre ir numa única pegada até o final do verso ou ir num só golpe até o meio do próximo, e, na sequência, mais uma vez surge a dúvida: ir daqui até o final desta linha, ou seguir até a metade da outra? O ritmo de Tibulo pode ser comparado ao de uma máquina de escrever que completa seu curso do início ao fim, várias vezes, ininterruptamente; já a tradução se mostra incerta: ora vai do início ao meio e, então, retorna ao início, para daí ir até o fim, e daí até o meio, e daí até o início...

Nos trechos de Aires transcritos páginas antes, afirma-se que à tradução cabe ser submissa, obediente e se deslumbrar com o original, do qual não deve trair o sentido, nem ir além ou ficar aquém, para que as feições, as maneiras, o sentir e a vida do autor traduzido brotem numa fotografia nítida. Se fosse em nossos dias, para alcançar ilusoriamente (pois trata-se disso, ilusão, pelo menos para nós) tais objetivos, o mínimo a fazer seria ir no rastro dos vícios, paralelismos, repetições e anáforas do texto de saída; procurar, igualmente, em português, o eco dos efeitos que Tibulo almeja ao colocar certas palavras no início, no fim ou no meio de versos, como a dar-lhes destaque para criar certo clima; etc.

Claro é que não devemos cobrar de Aires esse tipo de tradução, afinal nem ele nem ninguém em sua época trabalhou tendo tais pressupostos como meta. Tradutores

como Bocage e Odorico, que são infinitamente superiores a Aires, também não procederam assim. Pensamentos como esses são de nossa época, pós-formalismo russo e bem mais adiantada no que respeita a estudos de linguagem. Porém o que é flagrante, de um triste flagrante, é que seu prefácio (que é, como já apontado, um pouco vago, o que dificulta a análise) é de confusa coerência com sua prática.

Claro é também que a tradução de Aires de Gouveia é relevante não só por ser a única tentativa de tradução poética que temos de toda a obra de Tibulo até o momento, mas porque talvez revele a ideia que tinham de Tibulo os meios acadêmicos e conservadores da época (dos quais fazia parte Aires): um poeta um tanto brega, derramado e de uma retórica às vezes desnecessária. Além disso, se de alguma forma essa tradução cooperou, por mínimo que seja, para a boa fama de Tibulo em português (e é certo que sim, afinal a estamos discutindo agora), é digna de nossos louvores e admiração. E Aires é ainda mais digno porque dedicou horas, dias, semanas, meses e, quiçá, anos à amorosa tradução não de um *best-seller*, mas de um curioso obscuro elegíaco antigo.

Para terminar, transcrevo três passagens que provam ter qualidade alguns trechos do trabalho honesto de Aires de Gouveia (buscados às páginas 52, 53 e 58 respectivamente):

> Poupa-me ó pae; perjúrios não me aterram,
> nem pragas contra os deuses venerandos.
> Mas, se os anos fatais já cheios temos,
> faze na lousa, que esconder meus ossos,
> este lema gravar: – *Aqui Tibullo*
> *jaz, vítima infeliz, quando Messala*
> *pelo mar, pela terra acompanhava*.
> I. 3. 66-72
>
> Mas horrida morada jaz sepulta
> no profundo silencio de atra noite,
> com negras aguas a rugir-lhe em torno.
> I. 3. 85-88
>
> A ti, quem quer que fosses, que primeiro
> ensinaste a vender de amor os frutos,
> que negra pedra os ossos teus esmague.
> I. 4. 73-75

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. A tarefa - renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC/Núcleo de tradução, 2001. v. 1, p. 188-215. Antologia bilíngue alemão-português.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

CABRAL, Alexandre. Polémica com António Aires de Gouveia: 1850-1851. In: _____. *Polêmicas de Camilo Castelo Branco*: edição integral. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. v. 1, p. 71-160.

CAMPOS, Haroldo. Transluciferação mefistofáustica. In: _____. *Deus e o diabo no fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CARVALHO, Henrique Alves de. Prólogo da primeira edição. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Odorico Mendes. Prefácio e notas verso a verso de Sálvio Nienkötter. Campinas: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2008.

CONTE, Gian Biagio; BARCHIESI, Alessandro. Imitação e arte alusiva. Modos e funções da intertextualidade. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea. *O espaço literário da Roma antiga*: vol. I – a produção do texto. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 87-121.

GOUVEIA, Aires de (Um Curioso Obscuro). Prefacio. In: _____. *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propercio e carmes fugitivos de Catullo*. Porto: Emprêsa Litteraria e Typographica, [1912?]. p. 1-36.

GOUVEIA, Aires de (Um Curioso Obscuro). Livro primeiro. In: _____. *As elegias e os carmes de Tibullo e algumas elegias de Propercio e carmes fugitivos de Catullo*. Porto: Emprêsa Litteraria e Typographica, [1912?]. p. 37-97.
NOVAK, Maria da Gloria; NERI, Maria Luiza (Org.). *Poesia lírica latina*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PRADO, João Batista Toledo. *Elegias de Tibulo*: introdução, tradução e notas. 1990. 325 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

PROPÉRCIO. *Propércio*: elegias. Tradução portuguesa de Aires A. Nascimento, Maria Cristina Pimentel, Paulo F. Alberto e J. A. Segurado e Campos. Texto latino e introdução de Paolo Fedeli. Coordenação de Aires A. Nascimento. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos/Faculdade de Letras, 2002.

PRIETO, Maria Helena Urenã. *Dicionário de literatura latina*. Lisboa: Verbo, 2006.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Grega e latina*. Seleção, notas e tradução direta do grego e do latim por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1964.

RICARDO, Jorge. *Camilo Castelo Branco*: recordações e impressões [de] Camilo e António Aires. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, [19--?].

RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal*: tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 e 1950. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992-1999. 5 v.

TIBULLE. *Tibulle et les auteurs du* Corpus Tibullianum: élégies. 3e ed. revue et corrigée. Texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

TIBULO. Tibulo: elegia IV. Tradução de Filinto Elísio. In: MESQUITA, Ary de. *Poesia*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1965. Coleção Clássicos Jackson. v. 1, p. 48.

TIBULO. Tibulo: carme XVIII. Tradução de Caio de Melo Franco. In: MESQUITA, Ary de. *Poesia*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1965. Coleção Clássicos Jackson. v. 1, p. 45-48.

TIBULO. *Tibulo*: elegia I, 3-7. Tradução de Maria da Gloria Novak. *Calíope*: presença clássica, Rio de Janeiro, n. 9, p. 147-153, 1993.

TIBULO. *Tibulo*: elegias. Apresentação e tradução de G. D. Leoni. São Paulo: Rassegna Brasiliana di Studi Italiani, 1968.

TUFFANI, Eduardo. *Repertório brasileiro de língua e literatura latina (1830-1996)*. Cotia: Íbis, 2006.

FAMA E INFÂMIA NA SÁTIRA I DE HORÁCIO

Luciana Mourão Maio

Tendo nascido no ano de 65 a.C., em Venosa, *Quintus Horatius Flaccus* desenvolveu sua produção literária durante a época do *Imperium* de Augusto que durou de 33a.C. a 14d.C.. O *princeps* deu início a uma época de prosperidade, de *pax,* após um conturbado período de guerra civil.

Após ter se unido a Brutus e perdido a batalha contra Augusto em Filipos, Horácio - *homo nouus* - retornou a Roma sem recursos e viu na composição de obras literárias um meio de obter o reconhecimento dos poderosos. Numa época em que as riquezas estavam concentradas nas mãos dos grandes senhores de terras, a hierarquia social estava bem definida e a disparidade era enorme entre os aristocratas e as camadas mais baixas da população, a **imagem** torna-se fator diferencial. E é exatamente esse jogo de imagem entre **fama** e **infâmia** (boa reputação x má reputação) que veremos ao longo de toda a Sátira I de Horácio. O poeta dirige sua composição a *Maecenas*, aristocrata famoso por incentivar as artes em Roma, critica, por meio do riso, a figura do avarento e defende o equilíbrio pregado pelos epicuristas.

Antes de darmos início a análise, convém uma breve observação acerca do gênero sátira. Assim nos diz João Adolfo Hansen:

> (...) a sátira é um gênero retórico-poético de convenções para a caricatura. Nela, a desproporção ou dissimetria das misturas está a serviço da proporção e simetria do sentido virtuoso proposto. Esta inconveniência conveniente é, enfim, condição de catarse: se é cômica, não causa necessariamente o riso, pois o prazer que propõe é o de uma adequada aprendizagem de um dever ético-político como adesão a valores de opinião. (HANSEN, 2011)

A sátira I de Horácio, além de apresentar uma crítica bem humorada à sociedade romana por meio da figura caricatural do *auarus* (avarento) - *persona ingrata* tanto para Mecenas quanto para o próprio imperador - reflete um momento de transformação social, marcado pelo fim da Guerra Civil e pelo início do *Imperium* de *Augustus.* Assim sendo, tendo por objetivo analisar como é operada a construção da imagem do aristocrata Mecenas ao longo da composição, consideraremos **Mecenas** como um símbolo, que, como tal, pode ser quebrado em **tipo** (aristocrata financiador das artes em

Roma) e **anti-tipo** (avarento). Da mesma forma procederemos com **fama** (enquanto sinônimo de boa reputação), que terá como seu anti-tipo a **infâmia**, ambas as faces componentes do jogo de oposições imagéticas operado pelo poeta.

Selecionamos para análise os fragmentos a seguir:

1

Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem,
Seu ratio dederit, seu fors obiecerit, illa
Contentus uiuat, laudet diuersa sequentes?

Mecenas, como acontece que ninguém vive contente em relação ao seu destino, o qual ou a sua razão lhe tenha dado, ou o acaso tenha lhe obrigado, todavia todos louvam os que seguem coisas diferentes?

Após ter sido apresentado por Vergílio a Mecenas, *Quintus Horatius Flaccus*, movido pela **fama** de financiador da produção de vários poetas que tinha o aristocrata, dirige-lhe a sua *Satyra I,* a fim de poder usufruir dos benefícios que o financiador concedia aos poetas que apresentassem composições de seu agrado. Logo no início da sua Sátira I, o poeta, voltado para *Maecenas* -enquanto financiador das artes em Roma- questiona, por meio de uma pergunta retórica, o motivo por que tantos estão infelizes com a sua condição de vida e o que faz com que desejem o que não têm. A insatisfação parece ser uma questão de ponto de vista, de imagem que é projetada em relação ao que se deseja. A partir de então o poeta começa a enumerar aos pares alguns profissionais em Roma, apontando sua insatisfação.

2

O Fortunati mercatores! Grauis annis
Miles ait, multo iam fractus membra labore.

Ó mercadores afortunados! – diz o soldado agravado pela velhice, já enfraquecido em relação aos seus membros por muitos combates.

3

Agricolam laudat iuris, legumque peritus,
Sub galli cantum consultor ubi ostia pulsat

O perito em leis e no direito louva o agricultor quando o seu cliente bate à porta sob o cantar do galo.

Horácio começa a transportar Mecenas para uma realidade que o aristocrata parece desconhecer, a do trabalho. Assim, o jovem parece propor uma oposição inicial entre os trabalhadores e Mecenas (aristocrata que vive no *otium*). O primeiro par de profissionais que o poeta contrasta é *mercator/ miles*, e refere-se ao *miles* (profissão ligada diretamente à guerra) com os termos *fractus membra labore* numa clara alusão ao período pós guerra, no qual os soldados estavam exaustos e já sem forças; o *mercator*, por sua vez, representando uma profissão ligada ao período de *pax* vigente em Roma, teme os perigos do mar; nenhum dos dois está satisfeito com o que possui e deseja o ofício do outro. Temos então uma oposição "presente X passado", "prosperidade econômica X tempos de guerra", representada pelo par mercador X soldado. No segundo fragmento, o poeta apresenta-nos o par *agricola/ legum peritus*, e aqui o contraste se dá entre um ofício urbano e outro rural. Considerando os dois pares de profissionais, temos que há insatisfação por toda parte: tanto em relação às situações pretérita e atual quanto em relação ao campo e à cidade. E, em princípio, observamos que essa insatisfação se dá em relação aos que trabalham, em oposição à classe aristocrata, que poderia optar por viver no *otium*.

Nos versos a seguir, o poeta explicita a função da sua sátira: promover a crítica e o ensinamento por meio do riso.

4

(...) *quanquam ridentem dicere uerum*

Quid uetat? Ut pueris olim dant crustula blandi 25

Doctores, elementa uelint ut discere prima.

O que me impede, ainda que ria, de expor a verdade? Como os professores persuasivos dão doces, de vez em quando, aos meninos para que queiram aprender as primeiras lições.

Neste fragmento, o poeta se compara a um *doctor* e propõe mostrar a verdade, instruir Mecenas (menino) acerca da realidade do trabalho, por meio do riso (o doce oferecido aos meninos para que aprendam). Neste momento, Mecenas é visto como um

alienado - por desconhecer a realidade do trabalho em Roma - o que está atrelado à **infâmia**, que se encontra em oposição à **fama** inicialmente atribuída ao aristocrata.

Sobre a questão da crítica por meio do riso, João Adolfo Hansen nos diz o seguinte:

> O Ridículo é feiura sem dor (...) por isso se prescreve que seja motejado com *urbanidade*. É neste sentido que se constrói a sátira horaciana, como ironia sorridente pela qual a *persona* satírica é um tipo urbano que dos pecados alheios extrai antes um divertimento amável, levemente desdenhoso, que a reprovação e a agressão indignadas. (HANSEN, 2011)

A seguir, o poeta nos apresenta o exemplo da formiga:

5

Paruula (nam exemplo est) magni formica laboris

Ore trahit quodcumque potest, atque addit aceruo,

Quem struit, haud ignara ac non incauta future 35

Quae simul inuersum contristat Aquarius annum,

Non usquam prorepit, et illis utitur ante

Quaesitis, sapiens: (…)

Assim como a pequenina formiga (que) dá um exemplo de grande trabalho, traz em sua boca tudo o que consegue, e acrescenta ao seu acervo, o qual constrói, conhecedora e cautelosa em relação ao futuro. Assim que Aquário entristece o declinar da estação, a formiga não rasteja em lugar algum e sábia serve-se a partir daquelas coisas antes buscadas.

Nos versos acima, o poeta nos apresenta o exemplo da *formica*, a qual simboliza o trabalhador romano. Neste caso, podemos dizer que remete aos quatro profissionais anteriormente enumerados pelo poeta (*mercator, miles, agrícola* e *legum peritus*). O exemplo da formiga poderá ser, mais adiante, confrontado com o exemplo do avarento, estando a primeira vinculada ao conceito de **fama** e o segundo, ao conceito de **infâmia**. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu dicionário de símbolos (2009), a formiga representaria a atividade industriosa, a vida organizada em sociedade, a previdência. Os mesmos autores ainda acrescentam o dito de São Clemente de Alexandria:

> Já foi dito: anda, preguiçoso, olha a formiga, e procura ser mais sábio do que ela. Porque a formiga reúne provisões durante a colheita, reserva alimentação abundante e variada para enfrentar a ameaça do inverno.

A primeira lição de Horácio a Mecenas está ligada a um dos ensinamentos do epicurismo[1]: trabalhar é natural; principalmente trabalhar para usufruir o resultado do seu trabalho. Isso se oporá à figura do avarento – introduzida logo em seguida – que acumula e não usufrui o que conquistou, o que seria uma prática antinatural. A Aristocracia Romana em geral parecia acreditar estar vivendo na *aurea aetas* (idade de ouro), uma vez que o poeta Vergílio teria falado sobre a sua chegada na época de Augusto. Ovidio, em suas Metamorfoses (v. 89-115) refere-se a *aurea aetas* como um tempo de justiça, de culto à fé; época onde não havia castigo, medo ou guerra. Um tempo em que o ócio era assegurado a todos, no qual a terra tudo dava abundantemente, sem trabalho. Assim sendo, Mecenas não poderia compreender o que levava um homem a trabalhar, uma vez que sua vida era um constante estado de *otium*. No entanto, assim como a formiga recolhe alimento ao longo do ano para se preparar para a chegada do inverno (indicada, no hemisfério norte, pelo aparecimento da constelação de Aquário) e então poder usufruir do seu *otium*, da sua *aurea aetas*, o homem também precisa trabalhar para assegurar o seu inverno (neste caso, uma metáfora para a velhice) e, consequentemente, o seu *otium*.

O fragmento a seguir introduz a figura do avarento:

6

Quid iuuat immensum te argenti pondus et auri

Furtim defossa timidum deponere terra?

Quod si comminuas, uilem redigatur ad assem.

At ni id fit, quid habet pulcri constructus aceruus?

Milia frumenti tua triuerit area centum; 45

Non tuus hoc capiet uenter plus, quam meus (...)

[1] No presente artigo, consideraremos a visão acerca do epicurismo que Horácio apresenta em sua Sátira I. O poeta adapta o pensamento de Epicuro à sociedade romana.

Por que te agrada intimidado esconder furtivamente um peso de prata e ouro na terra escavada? Se o gastasses o teu dinheiro se reduziria a um centavo. Mas, se isto não acontecesse, o que um estoque amontoado tem de belo? A tua eira tritura centenas de milhares de grãos; o teu ventre não devorará mais do que o meu (...)

Uma primeira observação a ser feita é em relação ao uso do pronome de segunda pessoa (tu) em Latim, o qual, neste caso, equivale ao uso do indefinido de terceira pessoa no Português. Trata-se de uma estratégia do poeta: Horácio não se refere a uma pessoa especificamente, mas ao avarento enquanto caricatura, enquanto exemplo do que uma pessoa não deve ser. Assim, o poeta deixa por conta de cada um avaliar a própria postura.

A figura do avarento representa um mal à sociedade, pois a prática do acumular para não gastar constitui um processo antieconômico e, no caso da estocagem de grãos (*frumenti*), antiecológico, pois leva ao desperdício dos mesmos. O avarento, por ser um acumulador, acaba possuindo muito mais do que necessita, apesar de acreditar que ainda tenha pouco. Temos então uma oposição entre o avarento e a formiga: esta última representa a previdência, o processo natural, o bom exemplo, pois acumula de acordo com as suas necessidades orgânicas. A formiga, enquanto simbolizadora dos trabalhadores em Roma, estaria ligada à **fama**, ao passo que o avarento estaria vinculado à **infâmia**. Mecenas enquanto símbolo teria atrelados a si dois conceitos opostos e ao mesmo tempo complementares: a **fama,** se comparado à formiga que acumula para dar utilidade ao que acumulou (no caso de reverter parte do seu dinheiro em benefício dos poetas, além de com alguma frequência fazer doação de algumas de suas terras) e a **infâmia**, se procedesse como o avarento. Neste último caso, Mecenas já não seria visto enquanto personagem histórico, mas como o símbolo do Aristocrata, e como tal, poderia pender para ambos os lados. Considerando que a sociedade romana da época de Augusto apresentava uma hierarquia social bem definida e grande disparidade entre os aristocratas e as camadas mais baixas da população, naturalmente havia também dois diferentes pontos de vista em relação à aplicação dos conceitos de **fama** e **infâmia**:

Como os Aristocratas eram vistos de modo geral:

Entre si - **fama** (positivo)

Pelos menos abastados - **infâmia** (negativo)

Como Mecenas era visto, enquanto personagem histórico:

Pelos Aristocratas:

- Enquanto incentivador das artes, doador de terras:
    1. Do ponto de vista do aristocrata antiavarento – **Fama**
    2. Do ponto de vista do aristocrata avarento **– Infâmia**

Pelos cidadãos menos abastados:

- **Fama**: enquanto incentivador das artes, doador de terras
- **Infâmia**: enquanto representante da aristocracia

Tendo em vista que Horácio desejava obter as graças do aristocrata Mecenas, parece-nos que, ao criticar a postura do avarento, o poeta tenha por objetivo estimular a benevolência do rico proprietário de terras para consigo. Agradar a Mecenas era também uma forma de, enquanto *homo nouus*, alcançar prestígio social, uma vez que não provinha de uma família com tradição nos mais altos cargos romanos.

Os fragmentos 7 e 8 referem-se ao avarento.

7

Quid rides? Mutato nomine, de te
fabula narratur. Congestis undique saccis 70
Indormis inhians, et tanquam parcere sacris
Cogeris, aut pictis tanquam gaudere tabellis.

Por que ris? Mudado o nome a fábula fala de ti. Dormes sobre sacos de dinheiro por todos os lados. Tu te obrigas a conservá-los como se fossem sagrados, ou tu te obrigas a admirá-los como se fossem pinturas.

Horácio estabelece uma crítica à sociedade romana por meio da figura do avarento. Esses versos são um exemplo da crítica bem humorada, a partir da descrição de uma situação na qual o *auarus* compõe uma imagem cômica.

Apontamos novamente para o uso do pronome de segunda pessoa (tu) em Latim equivalente ao uso do indefinido de terceira pessoa no Português. Ao generalizar, Horácio permite que qualquer um se veja ou possa ser visto como um *auarus* (avarento), inclusive o próprio Mecenas, ou até mesmo o imperador Augusto (acumulador de funções, detentor do Poder). O avarento simbolizaria o próprio *Imperium*, que quanto mais domina, mais quer dominar, estender suas fronteiras. Augusto, se visto sob uma ótica simbólica, deveria encontrar o ponto de equilíbrio entre tipo e anti-tipo, o *modus* (ou seja, a justa medida), que era um conceito epicurista. Pois, ao proceder como um avarento, poderia ser comparado à figura de um *rex* (rei), temida e abominada por todos os romanos.

8

(...) Vel dic, quid referat intra

Naturae fines uiuenti, iugera centum, an 50

Mille aret? At suaue est ex magno tollere aceruo.

Então me responde: o que importa para aquele que vive dentro dos limites da natureza arar cem hectares ou mil hectares?

- Mas é agradável extrair de um grande monte (**resposta do avarento)**

Temos novamente a referência ao impulso desenfreado que leva o avarento ao constante acumular. Neste caso, o plano de fundo é o campo, em oposição à cidade. Segundo a ótica epicurista de Horácio, a natureza fornece o que é necessário para viver. O acúmulo pelo acúmulo leva ao desperdício de recursos naturais.

9

(...) et dicas, magno de flumine mallem, 55

Quam ex hoc fonticulo tantumdem sumere.

Até dirias: eu preferiria sorver de um grande rio mais do que desta pequena fonte.

Todo rio tem origem na pequena fonte. Quem bebe do grande rio (ou seja, quem se encontra na cidade) não conhece sua origem (nem a origem do rio, nem a própria origem), ou seja, não está ligado à natureza, berço e alimento da vida. Para os epicuristas a eterna renovação da vida está na natureza. A ordem está na natureza; o caos, na cidade. Ao analisarmos a estrutura econômica romana da época imperial, ainda podemos observar que a sua base encontra-se na agricultura. Tendo em vista que a maior parte das terras agricultáveis encontrava-se em poder dos aristocratas, e que muitos deles também investiam no comércio (daí não vermos a formação de uma verdadeira classe média em Roma) a natureza também se apresentava como fonte para a sua riqueza e, consequentemente, para a riqueza de todo o império.

Os próximos fragmentos representam soluções e direcionamentos propostos pelo poeta.

10

At qui tantulo eget, quanto est opus, is neque limo

Turbatam haurit aquam, neque uitam amittit in undis (...) 60

Mas aquele que deseja tanto quanto é necessário, ele tanto não consome a água turva quanto não perde a vida com as ondas (...)

Inicialmente, observamos que tanto *turbatam aquam* quanto *in undis* referem-se à cidade, mais especificamente, aos grandes rios que cortam o meio urbano. Quem consome da água destes rios, não conhece a sua fonte, que tomaria lugar em meio a *natura,* e, portanto, não conhece o equilíbrio (*modus*), que, segundo o poeta, só pode ser alcançado pelo homem em contato com a natureza, onde poderá beber água diretamente da fonte. O homem que vive em contato no *modus* encontra-se em oposição ao avarento, que está em desequilíbrio.

11

Nescis quo ualeat nummus, quem praebeat usum?

Panis ematur, olus,uini sextarius: adde,

Queis humana sibi doleat natura negatis. 75

Não sabes para que o dinheiro vale? Comprar-se-ia o pão, verdura, garrafa de vinho: soma àquelas coisas de que a natureza humana não pode carecer (sem sofrer).

Nestes versos, Horácio ensina, enquanto *doctor* (mestre), o avarento a empregar, de forma positiva, as suas moedas acumuladas. A natureza fornece ao homem o que ele necessita para viver. Assim, temos um equilíbrio entre economia e ecologia no ato de utilizar o dinheiro para comprar os alimentos básicos para a sobrevivência, que são, segundo o poeta, pão, verdura e vinho.

12

At bona pars hominum decepta cupidine falso, 61

Nil satis est, inquit; quia tanti, quantum habeas sis.

Mas talvez boa parte dos homens, iludida pela ambição enganadora, diz: nada é suficiente, porque tu és o quanto tens.

Quando nos remetemos à época de Augusto, vemos uma sociedade que apresentava uma hierarquia social bem definida, na qual havia enorme disparidade entre os aristocratas e as camadas mais baixas da população. Para estar incluído nas camadas superiores, era necessário preencher os seguintes requisitos, segundo Geza Alfoldy (1989):

> (...) ser rico, desempenhar cargos superiores, e assim deter o Poder, gozar de prestígio social e, principalmente - pois a riqueza, as funções elevadas e o prestígio a tal equivaliam- ser membro do *ordo* dirigente, ordem privilegiada, e corporativamente organizada.

Nessas condições, a **imagem** que o **dinheiro** proporciona torna-se fator diferencial, ou seja, o rico é visto com bons olhos enquanto o pobre é menosprezado. Horácio define essa postura do constante acumular de bens como sendo um *cupidine falso* (uma ambição enganadora) e com isso, novamente critica a avareza.

CONCLUSÃO

Horácio critica, por meio da figura do avarento, a estrutura social da sua época. Ao recriminar a avareza, o poeta, enquanto *doctor* que se propõe a ser, reafirma o que considera serem os bons valores. Para Horácio, a origem do desequilíbrio dos homens está no afastamento das suas raízes, que só são encontradas junto à natureza, onde se bebe da *fons* - metáfora para origem. A sátira I de Horácio apresenta-se como uma espécie de remédio social, que visa a instruir o homem urbano, por meio do riso, utilizando-se das metáforas, dos símbolos e do bom exemplo, no caso da formiga (que se opõe ao avarento).

Mecenas, a quem Horácio dirige sua sátira, não era necessariamente um avarento, pois é sabido que investia em vários poetas, doando-lhes, inclusive, terras, como posteriormente o fez a Horácio, mas, enquanto símbolo, representa o aristocrata romano, e como todo símbolo, pode repartir-se em tipo e anti-tipo e, portanto, apresenta duas faces opostas e complementares. Assim, temos uma inversão de valores, na qual os ricos aristocratas são criticados pela avareza (infâmia) e aqueles que vivem no equilíbrio, ou seja, que têm apenas o que necessitam para viver, são exaltados (fama), numa visão epicurista de resgate das origens. Ainda observamos que o **avarento** não só representaria a aristocracia romana da época, mas poderia se estender ao próprio imperador *Augustus*, como forma de alertá-lo acerca do perigo do acúmulo excessivo de Poder, o que o tornaria semelhante a um *rex*, figura repudiada pelos romanos.

Por fim, observamos a contemporaneidade do tema tratado pelo poeta, uma vez que uma das grandes questões do nosso século repousa na oposição e**conomia x ecologia**, ou seja, ao defendermos o desenvolvimento sustentável, estamos buscando um ponto de equilíbrio, o *modus* epicurista, entre o desenvolvimento econômico e a preservação da natureza. Para finalizar, apresentamos a seguinte citação de Carl Jung (2010):

> (...) a mente inconsciente do homem moderno conserva a faculdade de fazer símbolos, antes expressos através das crenças e dos rituais do homem primitivo. E esta capacidade ainda continua a ter uma importância psíquica vital. Dependemos, muito mais do que imaginamos, das mensagens trazidas por estes símbolos, e tanto as nossas atitudes quanto o nosso comportamento são profundamente influenciados por elas.

Bibliografia:

ALFÖLDY, Géza. *A História Social de Roma*. Lisboa: Presença,1989.

BRANDÃO, Junito de Souza - *Mitologia Grega*. Volume I. Petrópolis, Vozes, 1986.

CHEVALIER, Jean; ALAIN, Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 24ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Latino-Português*. Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Anatomia da sátira* in Permanência Clássica: Visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana. 1ª. Edição. São Paulo: Escrituras, 2011.

HORATII FLACCI, Quinti. *Poemata*. Scholiis siue annotationibus, instar comentarii illustrata a Ioanne Bond. Aurelianis: Couret de Villeneuve, 1767.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MARMORALE, Enzo. *História da Literatura Latina*. Vol. I. Tradução de João Bartholomeu Jr. Lisboa: Cor, 1974.

OVIDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da Mitologia Latina*. São Paulo: Cultrix, 1987.

ENTRE A FAMA E A INFÂMIA: O RECONTAR DE UMA NOVA HISTÓRIA DE MARIA NO *PROTO-EVANGELHO DE TIAGO*

Ludimila Caliman Campos

O documento denominado *Proto-evangelho de Tia*go é uma obra a qual se propõe a contar a vida de Maria desde antes do seu nascimento até a concepção de Jesus. Muitos têm defendido que esse documento tem o propósito de enfocar a personagem Maria. No entanto, apesar de Maria ser a protagonista da história, vamos além ao afirmar que este se propõe enfatizar a pessoa de Jesus pela promoção de Maria. Isso porque, de acordo com a fonte, ela teria prestado um serviço a Deus ao portar o salvador por meio de sua gravidez virginal, e se mantido virgem no pós-parto (HORNER, 2004).

A fonte é a primeira de uma série de manuscritos sobre o nascimento e a infância de Jesus. Ela foi escrita no Egito, Síria ou interior da Ásia Menor e datada de meados do século II, depois do início das duas revoltas judaicas (115-117). Este documento foi muito popular em seu tempo principalmente no Oriente. Isso porque encontramos mais de cem manuscritos do século III, em seis línguas diferentes os quais remetem ao *Proto-evangelho de Tiago*. O fato de diversos integrantes da *ekklesia* terem entrado em contato com o documento, mostra que o *Proto-Evangelho de Tiago* estava disponível para consultado por todos (HORNER, 2004). A popularidade do apócrifo é confirmada pela piedade Maria posterior, nas imagens que aludem a ele e no próprio desenvolvimento do dogma (VORSTER; BOTHA, 1999).

Existem muitos debates acerca da estrutura textual que compõe o *Proto-evangelho de Tiago.* Sobre esse assunto vemos algumas posições importantes por parte dos pesquisadores. Adolf von Harnack acredita que o documento é composto por três fontes principais advindas de diferentes fragmentos de texto primários: 1) um tipo de biografia de Maria (cap. 1-17); 2) A história de José e do nascimento de Jesus (cap. 18-20); 3) A morte de Zacarias, pai de João Batista (cap. 22-24) (BOVON, 2003).

No entanto, alguns outros estudiosos, tal como Strycker, o qual escreveu a obra *La forme la plus ancienne du Protévangil de Jacques* (1961), têm defendido uma unidade original do texto, por conta da homogeneidade de estilo literário e vocabulário.

Concordamos com tal corrente, pois entendemos que o documento é composto por uma série de fragmentos de história e oralidade os quais possibilitou, por exemplo, que a história iniciasse enfocada em Maria e terminasse centralizada na família de João Batista.

Sabemos que o documento foi traduzido para o latim durante o final da Idade Média por William Postel e publicado no ano de 1562. Logo em seguida, uma versão em grego também foi publicada, já no ano de 1569 (DU PIN, 1700). Atualmente, a cópia mais antiga do manuscrito ainda existente é datada do início do século IV (*Papiro Brodner V*) a qual foi publicada por M. Testuz (LEVINE; ROBBINS, 2005).

Muitos documentos posteriores apresentam trechos inteiros do *Proto-evangelho de Tiago,* tais como: o *Evangelho de Tomé,* o *Evangelho do Pseudo-Mateus,* o *Evangelho Arábico* e o *Evangelho Armênio* (ELLIOT, 2005). Vale frisar que o manuscrito se diferencia dos outros apócrifos, pois é um escrito ficcional de caráter apologético (VORSTER; BOTHA, 1999).

Analisando o conteúdo do *Proto-evangelho de Tiago*, observamos claramente um destaque dado à pessoa de Maria. O texto traça a trajetória de vida de Maria, sendo alguns fatos dignos de nota.

O nascimento de Maria segue um modelo muito influenciado pelos relatos dos Evangelhos de Mateus, de Lucas e do Antigo Testamento sendo muito parecidos com eles, sob o aspecto temático. O nome da mãe de Maria, por exemplo, é o mesmo da mãe do profeta Samuel: Ana (*Hannah* em hebraico – cheia de graça). Ambas eram estéreis e lamentaram-se de não poder engravidar. O texto mostra ainda que as duas mulheres recebem o favor de Deus e fazem o mesmo voto. Acredita-se que as semelhanças se devem ao fato de que Samuel ungiu Davi, o qual descendeu o filho de Maria, Jesus, o Messias (ungido). Essa ligação é realçada algumas vezes ao longo do texto, pois era necessária para trazer legitimidade a figura de Jesus como herdeiro do trono davídico.

Sobre o nascimento e crescimento de Maria lemos o seguinte trecho:

> Dia a dia a menina ia robustecendo-se. Ao chegar ao sexto mês, sua mãe deixou-a só no chão, para ver se sustentava-se de pé. Ela, depois de andar sete passos, voltou ao regaço de sua mãe. Esta levantou-se, dizendo: — Salve o Senhor! Não andarás mais por este solo, até que te

> leve ao templo do Senhor. Fez-lhe um oratório em sua casa e não consentiu que nenhuma coisa vulgar ou impura passasse por suas mãos. Chamou, além disso, umas donzelas hebréias, todas virgens, para que a entretivessem (*Proto-evangelho de Tiago* 6:1, grifo nosso).

Este trecho é bastante interessante na medida em que revela dois números específicos: o seis e o sete. No pensamento judaico o seis é o número do homem e o sete é o número da perfeição. Interpretando o texto, isso significa que Maria vem ao mundo como ser humano, mas com o propósito de caminhar com santidade e pureza a fim de cumprir um intento de Deus. Para ajudá-la nesse empreendimento, sua mãe lhe assegura que nada de impuro permeie sua vida. Nos versos seguintes, Maria é apresentada as autoridades religiosas, sendo reputada como uma futura autoridade espiritual de Israel ou mesmo aquela por meio da qual, grandes feitos aconteceriam. O fato de ser abençoada pelos sacerdotes, príncipes e escribas, revela um caráter majestático da personagem. Isso porque tal sagração não era algo comum para uma garotinha. Sobre a ida de Maria ao templo, a fonte assevera o seguinte:

> Ao chegar aos três anos, disse Joaquim: — Chama as donzelas hebréias que não têm mancha e que tomem, duas a duas, uma candeia acesa e a acompanhem, para que a menina não olhe para trás e seu coração seja cativado por alguma coisa fora do templo de Deus. Assim fizeram enquanto iam subindo ao templo de Deus. Lá recebeu-a o sacerdote, o qual, depois de tê-la beijado, abençoou-a e exclamou: — O Senhor engrandeceu teu nome diante de todas as gerações, pois que, no final dos tempos, manifestará em ti sua redenção aos filhos de Israel. Fê-la sentar-se no terceiro degrau do altar. O Senhor derramou graças sobre a menina, que dançou cativando toda a casa de Israel. Saíram, então, seus pais, cheios de admiração, louvando ao Senhor Deus porque a menina não havia olhado para trás. Maria permaneceu no templo como uma pombinha, recebendo alimento pelas mãos de um anjo (*Proto-evangelho de Tiago* 8, grifo nosso).

O trecho possui diversos pontos interessantes. O primeiro era que, quando Maria sai de sua casa para morar no templo, figurativamente, ela estava se casando com Deus ao abdicar do mundo. Do mesmo jeito que Samuel morou no templo a fim de se preparar para o ofício de profeta, Maria estava se preparando para ser a virgem mãe de Deus. Como símbolo da união, o sacerdote a beija e a abençoa. A benção sacerdotal revela, em caráter profético, sua missão no Reino de Deus. Como prova de sua santificação a Deus, ela recebe uma unção do próprio Deus, começa a dançar, bem

como não ouça a olhar para trás. Afora isso, Maria recebe alimento de um anjo. Tal relato faz referência tanto ao profeta Elias que foi servido por um anjo, quanto ao próprio Jesus que também foi alimentado por anjos na ocasião de seu jejum no deserto. Alimentar-se por meio de um anjo só era um atributo de um profeta, ou mesmo de um povo escolhido (como foi o caso de Israel no deserto). O texto deixa bem evidente o tempo de preparação que Maria passou afim de que ela estivesse apta para carregar o Messias em seu ventre. Com isso, observamos mais uma vez uma grande preocupação do autor com a pureza de Maria (LEVINE; ROBBINS, 2005).

Aos doze anos, Maria sai do santuário, para que o seu fluxo não o contaminasse o local sagrado – seguindo os preceitos judaicos. Ela acaba por ser tutelada por José, um carpinteiro de idade avançada que já possuía filhos. Quando Maria completa dezesseis anos, algo interessante acontece. Os sacerdotes desejavam fazer um novo véu para o templo. Então, o sumo sacerdote pede para que algumas donzelas sem mancha, da tribo de Davi, sejam chamadas para esse empreendimento. Nessa altura, eles se lembram de Maria e a convoca. Depois das sete virgens estarem reunidas, eles decidem quem iria bordar o que. As partes eram: o ouro, o amianto, o linho, a seda, o zircão, o escarlate e a verdadeira púrpura. O escarlate e a verdadeira púrpura couberam a Maria. Essa escolha parece ser proposital para a narrativa, haja vista que o escarlate simboliza o sangue, remetendo ao sacrifício de Jesus para a purificação dos pecados. Já a púrpura se reporta a ideia de realeza, majestade, riqueza e autoridade.

Durante a confecção do véu, Maria recebe a visita de um anjo que lhe anuncia que ela havia alcançado graças aos olhos de Deus e que, por isso, ela iria conceber a sua palavra, o "Filho do Altíssimo" (Jesus). Esse comentário remonta a divindade de Jesus antes do parto. Depois da anunciação, Maria termina seu trabalho com o véu e entrega ao sacerdote que diz o seguinte: "Maria, o Senhor enaltecer seu nome e serás bendita entre todas as gerações da terra" (*Proto-evangelho de Tiago* 12:1). Percebemos que o trabalho de Maria com o véu, exatamente com a escolha das duas cores específicas, bem como a benção sacerdotal, ratificou o discurso do próprio anjo sobre Maria e seu filho.

A história de Maria será focada, a partir de então, em sua gravidez e na importância de seu filho. Quando o nascimento de Jesus se aproxima, assim como a história contada no Novo Testamento, José e Maria partem para Belém (Lucas 2:1) a fim de registrar a família. Durante a jornada, Maria entra em trabalho de parto. José

encontra uma gruta e deixa Maria e seus filhos lá, enquanto procura uma parteira em Belém. Na cidade, ele encontra uma parteira que se pôs a caminho em direção a gruta.

> Ao chegar à gruta, pararam, e eis que esta estava sombreada por uma nuvem luminosa. Exclamou a parteira: — Minha alma foi engrandecida, porque meus olhos viram coisas incríveis, pois que nasceu a salvação para Israel. De repente, a nuvem começou a sair da gruta e dentro brilhou uma luz tão grande que seus olhos não podiam resistir. Esta, por um momento, começou a diminuir tanto que deu para ver o menino que estava tomando o peito da mãe, Maria. A parteira então deu um grito, dizendo: — Grande é para mim o dia de hoje, já que pude ver com meus próprios olhos um novo milagre. Ao sair a parteira da gruta, veio ao seu encontro Salomé. — Salomé, Salomé! — exclamou. — Tenho de te contar uma maravilha nunca vista. Uma virgem deu à luz; coisa que, como sabes, não permite a natureza humana. Salomé replicou: — Pelo Senhor, meus Deus, não acreditarei em tal coisa, se não me for dado tocar com os dedos e examinar sua natureza. Havendo entrado a parteira, disse a Maria: — Prepara-te, porque há entre nós uma grande querela em relação a ti. Salomé, pois, introduziu seu dedo em sua natureza, mas, de repente, deu um grito, dizendo: — Ai de mim! Minha maldade e minha incredulidade é que têm a culpa! Por descrer do Deus vivo, desprende-se de meu corpo minha mão carbonizada. Dobrou os joelhos diante do Senhor, dizendo: — Ó Deus de nossos pais! Lembra-te de mim, porque sou descendente de Abraão, Isaac e Jacó! Não faças de mim um exemplo para os filhos de Israel! Devolve-me curada, porém, aos pobres, pois que tu sabes, Senhor, que em teu nome exercia minhas curas, recebendo de ti meu salário! Apareceu um anjo do céu, dizendo-lhe: — Salomé, Salomé, Deus escutou-te. Aproxima tua mão do menino, toma-o e haverá para ti alegria e prazer. Acercou-se Salomé e o tomou, dizendo: — Adorar-te-ei, porque nasceste para ser o grande Rei de Israel. De repente, sentiu-se curada e saiu em paz da gruta. Nisso ouviu uma voz que dizia: — Salomé, Salomé, não contes as maravilhas que viste até estar o menino em Jerusalém (*Proto-evangelho de Tiago* 19-20, grifo nosso).

No excerto citado, observamos alguns pontos dignos de nota. O primeiro deles é a majestade de Jesus expressa pela nuvem brilhosa. Outro aspecto é a reação da parteira e de Salomé frente ao milagre da virgem que deu a luz. Inicialmente, devemos frisar que esse trecho é um bom exemplo de fontes que recontam uma história, mudando o contexto e preservando os temas e tópicos do núcleo do texto. O "teste ginecológico" feito por Salomé é muito semelhante ao excerto em que Tomé pede para ver os sinais de cravos nas mãos de Jesus, porque não cria na sua ressurreição (João 20:24-25). De fato, os traços dos textos bíblicos, contados de outra forma, buscam trazer validade ao documento. Entendemos que exaltação do nascimento milagroso de Jesus e

da virgindade pós-parto de Maria serviu para provar a divindade de Jesus. Isso porque um ser divino não poderia vir através de alguém que, pelo menos, não fosse santificada, consagrada, virgem e pura.

Deste modo, a figura de Maria é representada como um recipiente limpo pelo qual Deus escolheu para que o salvador viesse ao mundo. A grande defesa da fonte é a de Maria como a virgem de Deus. E importante ressaltar que o texto não se distanciou em demasia daquilo que os Evangelhos já diziam sobre ela. A diferença esta no enfoque da história da personagem, bem como, a idéia central da obra, a conservação da virgindade de Maria no pós-parto. O *Proto-evangelho de Tia*go não evidência nenhum ato de devoção a Maria. No entanto, sua comprovada difusão nos círculos cristãos atesta que o documento favoreceu, sem dúvida, o surgimento e a ampliação da piedade mariana nos séculos posteriores.

Referências

BÍBLIA. Português. Trad. da École Biblique de Jerusalém. *Bíblia de Jerusalém revista e ampliada.* São Paulo: Paulus, 2006.

BÍBLIA. Português-Grego. Trad. Ferreira de Almeida e NTLH. *Novo Testamento Interlinear Grego-Português*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1994.

BOVON, F. *Studies in early Christianity*. Tubinger: Gulde-Druck, 2003.

DU PIN, Louis Ellies. *A compleat History of the Canon and Writers, of the Books of the Old and New Testament*.Londres: H. Roades, 1700.

ELLIOT, J.K. *The Apocryphal New Testament*: a collection of Apocryphal Christian. New York: Oxford University Press, 2005.

HORNER, Tim. Jewish Aspects of the Protoevangelium of James. *Journal of Early Christian Studies.* The Johns Hopkins University Press. 12:3, 2004, p. 313–335.

LEVINE, Amy-Jill; ROBBINS, Maria Mayo. *A Feminist Companion to Mariology*. Cleveland: Pilgrim, 2005.

STRYCKER, E. La forme la plus ancienne du Protévangil de Jacques, *Subsidia Hagiographa*, 33. Brussels: Société des Bollandistes. 1961.

THE PROTEVANGELIUM OF JAMES. In: ELLIOT, J.K. *The Apocryphal New Testament*: a collection of Apocryphal Christian. New York: Oxford University Press, 2005.

VORSTER, W. S.; BOTHA, J. Eugene. *Speaking of Jesus: essays on biblical language, gospel narrative*. Leiden, Koln e Boston: Brill, 1999.

ETÉOCLES E POLINICE: FAMA E INFÂMIA EM *OS SETE CONTRA TEBAS*

Marco Aurélio Rodrigues

É notória, ainda hoje, a fama que a família dos Labdácidas e o ciclo Tebano possuem para os conhecedores de mitologia grega. Não há ninguém que nunca tenha ouvido falar dos percalços vividos por Édipo e seus entes queridos, por conta da maldição que seu pai, Laio, lutou para contornar.

Todavia, são várias as versões que os mitos edipianos possuem ao longo do tempo. A mais conhecida, e a que se popularizou com os trágicos, é a de que os filhos de Édipo, Etéocles e Polinice, travaram batalha por conta da maldição que o pai teria lançado sobre eles.

Não é difícil compreender o porquê dessa escolha. Se por um lado, a história de Édipo possibilita o desenvolvimento de um grande desfecho trágico, seus filhos carregam todo o peso da trajetória do pai e, portanto, para um tragediógrafo como Ésquilo, contar o triste fim dos irmãos em batalha era elemento crucial para o desfecho do drama.

Na versão comumente conhecida, Laio, rei de Tebas, abandona o filho para que não se cumpra a previsão do oráculo de que ele o mataria. Entretanto, Édipo, além de matar seu próprio pai, sem a intenção de fazê-lo, casa-se com sua mãe Jocasta gerando Antígona, Ismene, Etéocles e Polinice. Ao descobrir sua origem, além de cegar-se e ver a morte da esposa-mãe, acaba sendo expulso de Tebas por seus filhos, amaldiçoados a se enfrentarem e morrerem um pela mão do outro.

Para evitar tal embate, os dois irmãos concordam em governar Tebas alternadamente, o que não acontece devido à rejeição de Etéocles em abandonar o cargo, o que propicia o avanço de Polinice contra a cidade e, por conseguinte, contra o próprio irmão.

Na tragédia *As Fenícias*, de Eurípides, apresentada no ano de 411 a.C., o tragediógrafo apresenta trechos da história dos Labdácidas que não haviam sido representados anteriormente. Com um caráter mais explícito, a peça aborda um período arcaico mais rústico e menos real que na tragédia de Ésquilo. Para Schüler (2005, p. 21), Polinice é um herói desconfiado, um guerreiro intimidado em conflito com sua origem e atitudes que está prestes a tomar contra sua própria cidade. Essa imagem é diferente da construída por Ésquilo, que dá a Polinice a imagem de um rival tebano.

A tragédia *Os sete contra Tebas*, de 467 a.C., antecipa o tema da guerra, tão em

voga por conta das Guerras Médicas, e que seria discutido cinco anos mais tarde na tragédia *Os Persas*. De acordo com Thomson (1973, p. 281), a tragédia, parte de uma tetralogia, seria precedida por uma denominada *Laio*, uma chamada *Édipo* e seguida por outra, conhecida como *Esfinge*.

Dessa forma, a tragédia *Os sete contra Tebas*, começa com o ataque de Polinice à cidade governada por seu irmão Etéocles. No entanto, a construção de Ésquilo para a tragédia, coloca em discussão alguns aspectos importantes sobre a fama que realmente teria o comandante de Tebas e a infâmia que persegue toda a geração de Édipo. Se por um lado, Etéocles é um governante competente, por outro, é desleal ao irmão e, portanto, coloca em risco toda a cidade de Tebas. Por sua vez, Polinice, ao mesmo tempo que se torna o irmão que tem o trono negado, é aquele que avança contra sua própria cidade.

Essa construção paradoxal, a respeito do caráter e das ações dos irmãos, é muito evidente na tragédia de Ésquilo. Além disso, não é de hoje a discussão acerca da dupla personalidade, principalmente de Etéocles, na tragédia *Os sete contra Tebas*. Para Vidal-Naquet (2008, p. 243), o filólogo Wilamowitz, foi o primeiro a questionar um possível caráter duplo de Etéocles. Esse fato, deve-se às duas correntes dos mitos que estão presentes na obra: a primeira, que diz respeito à família de Édipo, e a segunda, em relação ao destino da cidade de Tebas.

Nos primeiros versos da tragédia é possível perceber a aflição nas palavras das mulheres tebanas, que temem pela vida dos seus entes queridos e de seu governante:

> Ares, antigo morador,
> pagarás antecipadamente dos seus?
> Ó, deus do dourado elmo, olha,
> rogo-te, olha esta cidade que lhe é amada.[...]
> (ÉSQUILO, *Os sete contra Tebas*, vv. 104-107)

Essas mulheres buscam o conforto diante do iminente avanço das tropas inimigas contra os portões de Tebas. Nos versos, em destaque, elas clamam pela presença do deus da guerra, Ares, que não pode abandonar a cidade nesse momento difícil.

As atitudes de Etéocles diante do desconforto das mulheres tebanas é digna do governante sábio que tenta apaziguar a situação e deixá-las mais tranqüilas e confiantes. Embora seu tom, em muitos momentos, seja agressivo, o tirano demonstra a preocupação de instaurar a ordem dentro das portas de Tebas para, então, se preocupar

com o desenvolvimento da guerra:

> É tarefa dos homens fazer sacrifícios,
> consultar oráculos e se esforçar em combate;
> teu dever é ficar em silêncio dentro de casa.
> (ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*, vv. 230-232)

A partir do verso 653, conforme ressalta Vidal-Naquet (2008, p. 244), a postura de Etéocles muda e, embora seja verdade que ele continue sendo o militar que se apresenta nos primeiros versos, o governante depara-se com as questões familiares, com as maldições evocadas pelo pai e a triste infâmia que cerca os descendentes de Édipo:

> Ó loucura e ódio provindos dos deuses,
> ó malditos nossos parentes de Édipo:
> Ai, encerram-se as desgraças,
> heranças paterna. [...]
> (ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*, vv. 653-656)

Ao ser confrontado com a maldição de Édipo, Etéocles perde o controle da situação. Não é mais o governante centrado e consciente, ele dá lugar, agora, ao homem vitimado pelos deuses e pelo destino. A essa posição, corrobora Morreau (1985, p. 35), ao afirmar a ação dos deuses, mais especificamente de Ará, na influência do destino de Etécoles. Para o autor, a deusa Ará, ou seja a Maldição, assemelha-se muito à deusa Áte, a Enganação. Dessa forma, o tirano estaria cego até o momento da grande revelação de sua luta com seu irmão, o que causaria seu pânico e descontrole. Tamanha é a decisão de Etéocles de encarar seu destino que, mesmo com os apelos do Coro, ele assume uma postura de conformismo diante da situação:

> Não posso evitar as maldades dos deuses.
> (ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*, v. 719)

A partir do momento em que Etéocles vai para a guerra, o tom de lamentação do Coro inverte-se. A entrada do mensageiro, ao mesmo tempo que alivia a tensão criada e traz notícias sobre a vitória de Tebas, relata o triste fim dos irmãos em guerra. A cidade, agora, lamenta os dois irmãos de origem edipiana. Além disso, a presença de Ismene e Antígona reforçam o lamento voltado à desgraça familiar.

Essa atitude e presença das irmãs, desenha uma nova faceta de Polinice. Se no

começo ele é única e exclusivamente o inimigo da cidade de Tebas, agora ele assume a postura de filho de Édipo, desgraçado de mesma sorte que seu irmão Etéocles. Sua infâmia, nos primeiros versos, é clara e pontualmente marcada pela forma como o Coro faz referência aos inimigos de Tebas. Todavia, não há referência direta a Polinice. A preocupação alude aos invasores, que tentam derrubar o poderio tebano.

Nesse momento, são Antígona e Ismene, por intermédio dos diálogos lamuriosos, que agora igualam os dois irmãos e entendem que a desgraça é fruto da maldição das Erínias e a cegueira causada pela Áte. A tragédia conclui-se com a proposta de honras dignas aos dois, enterrados juntamente com Édipo, merecedores do descanso eterno:

> ANTÍGONA
> Ó, onde os enterraremos?
> ISMENE
> Ó, no lugar de maior prestígio.
> ANTÍGONA
> Ó, pela calamidade, repousem junto a nosso pai.
> (ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*, vv. 1008-1010)

Como dito anteriormente, a tragédia *Os sete contra Tebas* é parte de uma tetralogia e, sabiamente, Ésquilo dá ao espectador indícios daquilo que seria o mais correto a acontecer, ou seja, o sepultamento dos irmãos. De fato, o encerramento da tragédia, dessa forma, desperta a curiosidade no público que, provavelmente, conhecia a trágica história dos Labdácidas e sabe que, a partir da morte dos dois irmãos, um novo embate será travado entre Creonte e Antígona, como acontece na peça de Sófocles, de 442 a.C.

Sendo assim, Ésquilo desenvolve um drama em que lida com duas correntes míticas e, ao mesmo tempo em que fala sobre a guerra, assunto recorrente naquele momento em Atenas, há uma preocupação do autor em discutir um assunto extremamente pertinente à sua obra: a relação entre os homens e os deuses. Seria muito simples imaginar uma tragédia que discutiria apenas o embate entre os dois irmãos ou somente a guerra contra a cidade tebana.

Romilly (2008, p. 61), questiona sobre a recusa de Etéocles em aceitar o embate com seu irmão. Não seria uma saída mais fácil? No entanto, para a helenista, há problemas maiores que Ésquilo discute em sua tragédia:

> [...] Não o faz, um pouco, sem dúvida, porquê não está na sua natureza recusar um combate. Em todo caso, Ésquilo não nos ajuda a resolver esse problema, aparentemente demasiado moderno: tudo o que ele diz, tudo o que ele mostra, graças aos comentários do coro, é que a origem destes males remonta muito atrás: eles estavam todos em embrião numa falta inicial, cometidas duas gerações atrás. Agora, aqui, conseqüentemente, lida-se com uma justiça divina que desorienta os espíritos modernos: ela pune os culpados nos seus filhos; ela pune-os por novos crimes; ela pune-os preparando armadilhas. Mas o pensamento desta justiça e das suas vias impenetráveis confere à morte dos dois príncipes uma dimensão maior – de deuses que podem tudo, de homens que arriscam tudo; e a própria obscuridade que envolve a decisão de Etéocles fá-la parecer ter um sentido mais grave.

Em um mundo em que os homens estão sujeitos à justiça divina, não é difícil conceber também que o julgo humano os condene por seus atos de forma arbitrária. Logo, na tragédia *Os sete contra Tebas*, não nomear Polinice como um traidor da pátria, confere um caráter de neutralidade ao infrator, o que torna compreensível que o público, nos versos finais, compadeçam-se do infame filho de Édipo. Por sua vez, colocar Etéocles como um grande estrategista confere ao drama e ao mito a credibilidade de que é por esse motivo que a cidade de Tebas salvou-se; entretanto, fazê-lo mudar de postura não denota uma dupla personalidade, mas a impotência do homem diante dos deuses e da fatalidade, que talvez julgasse não acontecer.

É evidente também que a traição de Polinice é algo que pode ser totalmente questionável, afinal apenas estaria reivindicado o trono que seria seu por direito. O que vale ressaltar é que Ésquilo lida com o mito dos Labdácidas de tal forma que reforça valores que colocam os dois irmãos em consonância, não é mais a fama de um ou a infâmia do outro que importam, mas, sim, os valores que se apreendem desse embate e as lições que se tem devido aos trágicos resultados.

Referências bibliográfias

AESCHYLI. *Septem Quae Supersunt Tragoedias*. Edit by Denis Page. New York: Oxford University Press, 1972.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Leonor Santa Bárbara. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1997.

THOMSON, George. *Aeschylus and Athens*. 4.ed. London: Lawrence & Wishart, 1973.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AGOSTINHO DE HIPONA E O OLHAR SOBRE AS RELAÇÕES SEXUAIS NA ANTIGUIDADE TARDIA[1]

Maria Emília Helmer Pimentel

Entres debates historiográficos: a Antiguidade Tardia

O que devemos entender por *Antiguidade Tardia*? Os séculos IV e V ainda representavam o Mundo Antigo ou já poderíamos defini-los como Idade Média? Esses questionamentos iniciais são ambiciosos e, logo descartamos a possibilidade de chegarmos à respostas uníssonas, pois muitos são os debates acerca dessa conceituação. O historiador, contudo, não deve encarar as diversas interpretações de uma forma negativa. Pelo contrário, a delimitação tanto espacial quanto geográfica da *Antiguidade Tardia*, possibilita que o pesquisador desenvolva interessantes investigações levando em consideração a diversidade dos acontecimentos deste período da História ocidental.

Agostinho (354-430) nasceu sob o governo de Constâncio II (337-361) e morreu em Hipona quando a cidade episcopal foi sitiada pelos vândalos (MARROU, 1957, p. 10). Sendo assim, constatamos que o bispo viveu durante o Baixo Império, período correspondente à última fase da História da Civilização Romana, que se inicia com a ascensão de Diocleciano ao poder em 284 e termina em 476 com a deposição de Rômulo Augusto, por Odoacro, rei dos hérulos.[2]

Durante muito tempo a historiografia enxergou o Baixo Império como um momento de crise, de estagnação e de decadência. Dessa maneira, a História produzida foi marcada por preconceitos[3] (SILVA, 2006, p. 193). Todavia, é importante considerarmos, que desde o século XIX são desenvolvidas pesquisas historiográficas, sobretudo pelos europeus e norte-americanos, que revelam o interesse pelo estudo da fase final do Império Romano. Segundo Silva (2006), podemos classificar essas escolas historiográficas em basicamente três vertentes mais relevantes.

A primeira escola possui uma vertente explicativa de cunho político (História Tradicional). Os adeptos de tal corrente expressam um ponto de vista pejorativo, no que

[1] Comunicação baseada no artigo "*Corpo, pecado e sexualidade na obra de Agostinho de Hipona*" apresentado no III Congresso Internacional UFES/Université Paris-Est/Universidade do Minho – *Territórios, poderes, identidade.*

[2] Essa datação precisa do fim da Civilização Antiga foi produzida pela historiografia do século XIX, fortemente marcada pelo positivismo (SILVA, 2001, p. 60).

[3] Um clássico da historiografia é a famosa obra do inglês Edward Gibbon *História do declínio e queda do Império Romano*, publicada entre 1776 e 1778.

diz respeito à adaptação do Estado no Baixo Império. Tais estudiosos partem do pressuposto, de que o Estado não se organizou em conexão com a sociedade romana do seu tempo. Em síntese, poder-se-ia afirmar que o império estava dividido em duas partes. De um lado, a Civilização Clássica, como toda sua magnificência, e do outro, o aparelho estatal opressor que a "apagou" ao eliminar todas as suas características essenciais como: o direito à cidadania, a autoridade do Senado e as tradições pagãs (SILVA, 2006, p. 194-95). Podemos citar alguns estudiosos dessa corrente: Mikhail Rostovtzeff (1972), Ferdinand Lot (1985) e A. H. M. Jones (1979).

A segunda escola possui um caráter de cunho explicativo materialista (Materialismo Histórico), uma vez que os estudiosos relacionam as transformações ocorridas no Baixo Império com as contradições inerentes ao modo de produção escravista. De acordo com essa corrente interpretativa, as alterações na estrutura político-ideológica estavam relacionadas com a deficiência e com o esgotamento do modo de produção escravista (SILVA, 2006, p. 195). Esta tese é defendida por Perry Anderson (1974) na obra *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*.

E, por fim, há autores que adotam uma interpretação culturalista, ao utilizarem o conceito de *Antiguidade Tardia*; oriundo do alemão Spatantike (MARTIN, 1976, p. 261). Porém, é com Peter Brown e Henri- Irénèe Marrou que o conceito ganha relevância. Segundo Silva:

> [...] o conceito apresenta uma tentativa de reinterpretar o tema da "decadência" do Império Romano sob uma outra ótica, realçando a gama de acontecimentos originais e importantes que surgem a partir de meados do século III, os quais redefinirão todo o panorama da Civilização Ocidental ao adentrarmos a Idade Média (SILVA, 2006, p. 195).

Tanto para Brown (1972) como para Marrou (1979), o fim do Mundo Antigo não deve ser entendido como um período de declínio, mas sim o de surgimento de novas concepções e invenções, que influenciarão as sociedades posteriores. Marrou faz menção a um período com inúmeras transformações em âmbito cultural afirmando que:

> [...] será já tempo de admitir que a Antiguidade tardia não é somente a última fase de um desenvolvimento contínuo: é uma outra Antiguidade, uma outra Civilização, que temos de reconhecer na sua originalidade e julgar por si própria e não através dos cânones das épocas anteriores (MARROU, 1979, p. 15).

A abordagem de Brown (1972) é pautada na afirmação do Cristianismo no Império Romano. Segundo o autor, a Igreja como um aparato de poder religioso e político do Estado, construiu um caminho que possibilitou a desintegração política do império. Ressaltando ainda:

> [...] as profundas modificações religiosas e culturais do fim da Antiguidade não têm por teatro um mundo aterrado pela sombra de uma catástrofe. Longe disso, os homens dessa época formam uma sociedade rica e surpreendentemente compreensiva que se estabiliza e conquista uma estrutura significativamente diferente da classe romana do período clássico (BROWN, 1972, p. 35).

Os historiadores que destacam a importância dos costumes, das artes e da ideologia adotam o conceito *Antiguidade Tardia*. Neste sentido, o mesmo é apropriado à proposta do presente trabalho monográfico, haja vista que consideramos um equívoco analisarmos a transição do Mundo Antigo para a Idade Média pautada somente nas rupturas. No nosso entendimento, essa época é marcada também por permanências e sincretismos culturais.[4] Ao adotarmos o conceito *Antiguidade Tardia* lançamos nosso olhar sobre o questionamento de Frighetto:

> [...] uma realidade histórica anterior pode ser simplesmente 'apagada' do ponto de vista institucional e político, ou se é possível simplesmente falarmos de mutações baseadas em novas perspectivas ideológicas e de pensamento? (FRIGHETTO, 2006, p. 223).

Do mesmo modo que existem discussões historiográficas sobre o fim da Antiguidade, com a conceituação e a datação da *Antiguidade Tardia* não é diferente. Frighetto (2006) aborda três pontos de vista. O primeiro grupo de estudiosos entende-a como completada no início do século VII no momento em que os romano-orientais são denominados de bizantinos, uma vez que se encontravam voltados aos assuntos do Oriente greco-mediterrânico. Sob esta ótica, temos o trabalho de Jones (1964) *The Later Roman Empire 284-602*.

O segundo grupo delimita a *Antiguidade Tardia* até a primeira metade do século VIII. Relacionando esta cronologia com a expansão do Islã pelo Norte da África, com a presença e a anexação da Península Ibérica por árabes e berberes, assim como os problemas de regionalização dos poderes políticos e a *"protofeudalização"* na *Hispania*

[4] Para a Escola dos *Annales* o que acontece durante o período de transição da Antiguidade para a Idade Média é uma renovação, o surgimento de uma nova cultura. Isto é possível, através da fusão dos valores clássicos com os valores cristãos (SILVA, 2001, p. 68).

visigoda e na *Galia* franca. Podemos elucidar como adeptos desta interpretação o próprio Frighetto (2010), para o autor a *Antiguidade Tardia* compreende ao espaço temporal entre os séculos II-VIII. Em última instância, temos os pesquisadores, como é o caso de Bois (1993), que sustentam a possibilidade de ampliação da cronologia, apontando o período tardo-antigo ainda no século IX ou no século XI.

Existem historiadores que utilizam argumentos muito similares aos de Marrou (1979) e Brown (1972), embora não adotem o conceito *Antiguidade Tardia*. Encontramos um bom exemplo nos argumentos de Franco Junior (2001). Para o autor, esse período inicial da Idade Média estende-se entre o século IV e meados do século VIII os quais designa como *"Primeira Idade Média"*:

> [...] o período que se estendeu de princípios do século IV a meados do século VIII sem dúvida apresenta uma feição própria, não mais 'antiga' e ainda não claramente 'medieval'. Apesar disso, talvez seja melhor chamá-la de Primeira Idade Média do que usar o velho rótulo de Antiguidade Tardia, pois nela teve início a convivência e a lenta interpenetração dos três elementos históricos que comporiam todo o período medieval. Elementos que, por isso, chamamos de Fundamentos da Idade Média: herança romana clássica, herança germânica, Cristianismo (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 15).

A perspectiva culturalista é apropriada, na medida em que busca enfatizar os aspectos que não se adéquam à visão de ruptura e descontinuidade absolutas. Apesar disso, Silva destaca um problema desta análise, tomando como modelo o argumento de Brown. De acordo com o autor, a abordagem de Brown é "excessivamente otimista não deixando transparecer a existência de conflitos" (SILVA, 2001, p. 69).

A Sexualidade como Objeto da História

O interesse por temáticas que até a década de 1990 eram consideradas irrelevantes vêm ganhando um espaço entre os historiadores, principalmente a partir do limiar dos anos de 1970. Novos temas, ou antigos objetos são revisitados – como o amor, o corpo, o desejo, as emoções; ou até mesmo temáticas que tradicionalmente pertencem a outros campos de conhecimento estão sendo objetos de investigação histórica (ENGEL, 1997, p. 297).

Em meio a esta produção diversificada e até mesmo divergente sob vários aspectos de cunho teórico-metodológico, a sexualidade vem se afirmando como um objeto de fundamental relevância na busca do entendimento dos possíveis significados das

relações humanas consideradas nos seus mais distintos e complexos sentidos (ENGEL, 1997, p. 298).

Cabe aqui, elencarmos as duas possibilidades mais relevantes para a abordagem da sexualidade como objeto da história. Essas abordagens são diversificadas e, comportam uma gama de matizes.

O primeiro caminho orienta-se no sentido de uma história dos discursos acerca do sexo, no qual Foucault representa um marco, pois este autor questiona entre outras coisas, o caráter repressivo de tais discursos. O segundo caminho, enveredasse para uma história das vivências e do cotidiano da sexualidade, priorizando o estudo dos comportamentos reveladores dos diversificados usos do corpo.

Antes de analisarmos o pensamento de Agostinho sobre os assuntos relacionados ao sexo, teceremos uma breve discussão acerca da relação entre a cristianização do Império Romano ocidental e o controle da sexualidade. Segundo Chauí, é corriqueiro enfatizarmos os aspectos conservadores e reacionários da religião cristã face aos assuntos sexuais. Para que esta repressão, contudo, ocorra é necessário que uma determinada concepção da sexualidade informe tais atitudes e ideias reacionárias (CHAUÍ, 1984, p. 83).

Corroborando com os argumentos de Chauí, Vainfas afirma que é lugar comum quando pensamos na relação entre o Cristianismo e a sexualidade, aludir-se a uma rede interminável de proibições inscritas no mais severo código de repressão sexual do Ocidente. O autor prossegue analisando que também é costume, opor esse modelo repressivo às práticas permissivas e libertinas da Antiguidade greco-latina (VAINFAS, 1986, p. 5).

Contrapondo-se à Chauí e Vainfas, temos o argumento de Ranke-Heinemann, segundo o qual a autora afirma que o Cristianismo não trouxe o autocontrole e o ascetismo ao mundo pagão. Pelo contrário, a hostilidade ao prazer a ao corpo é um legado da Antiguidade que foi preservado pelo Cristianismo (RANKE-HEINEMANN, 1976, p. 21). Na nossa pesquisa aceitamos este posicionamento.

Em princípios do século V, o Cristianismo passa a ser a religião oficial do Estado romano. A Igreja sofreu uma reestruturação institucional e se converteu num aparato de poder. Brundage salienta que o aumento do poder da Igreja preocupou muitos fiéis mais

idealistas, que se sentiram chamados a levar uma forma de vida religiosa mais exigente do que a maioria. Concomitante a este processo, o Cristianismo passava por uma mudança de caráter intelectual. O processo de definir a doutrina teológica exigiu que os escritores cristãos explicassem o lugar do sexo na Criação e dessem sentido de qual seria a função das relações sexuais para os cristãos (BRUNDAGE, 2001, p. 97).

As opiniões dos Padres da Igreja[5] sobre o sexo estiveram dominadas por valores ascéticos, haja vista que a maioria dos Padres em um ou outro momento da sua carreira haviam sido monges ou eremitas, há de se destacar também, a influência dos Padres do Deserto. Dentre esses pensadores patrísticos, o mais importante na discussão dos assuntos sexuais foi *Aurelius Augustinus* (354-430), que sustentou convicções enérgicas e profundas acerca das relações sexuais e da função do sexo na história humana, essas persuasões estavam ligadas às suas próprias experiências.

Agostinho nasceu sob o governo de Constâncio II, em Tagaste, pequena cidade das Numídia no Norte da África. Na infância, chegou a ser catecúmeno, mas não foi batizado. A formação intelectual de Agostinho se inicia em Tagaste, posteriormente vai para Madaura para cursar gramática, e, em seguida muda-se para Cartago – que era um grande centro intelectual da época. Assim como em Madaura, recebeu uma formação pagã, estudando retórica e literatura (LEMOS 2010, p. 275).

Foi também em Cartago que ele iniciou o único relacionamento duradouro da sua vida com uma concubina com quem viveu cerca de quinze anos, e dessa relação nasceu um filho. Segundo Brown, as relações que Agostinho estabeleceu com sua concubina estavam inteiramente de acordo com sua crescente austeridade. Agostinho lhe foi fiel, o que era consideravelmente mais do que o seu pai Patrício havia feito pela sua mãe, Mônica (BROWN, 1990, p. 319). Posteriormente à sua conversão ao Cristianismo, ao aludir sobre a união com uma concubina visando à procriação, Agostinho afirma que:

> Ignoro se é possível, mas creio que seja impossível; se porventura, alguém por um tempo determinado se unisse à concubina com a única finalidade de ter filhos dessa união, jamais poderá ser preferido àqueles que realizam dentro do matrimônio os atos, que *indulgentemente* são tolerados (*Dos bens do Matrimônio*, XIV, 16, p. 48 *grifo nosso*).

[5] Os chamados Padres da Igreja eram autoridades locais, ou mais que isso, expoentes da Igreja Cristã em ascensão, que tiveram seus escritos colocados no mesmo patamar da Bíblia; como parâmetro para o comportamento e o pensamento cristão. (SILVA, 2003, p. 2).

A leitura da obra *Hortensius* suscitou-lhe uma série de questões referentes ao destino do Homem e à imortalidade da alma, segundo o próprio Agostinho, teria despertado o seu interesse pela filosofia, pela busca de uma "sabedoria" que, num primeiro momento procurou nas Sagradas Escrituras. Agostinho na obra *Confissõe*s evidencia o que este primeiro contato com a Bíblia representou:

> O que senti quando tomei nas mãos aquele livro, não foi o que eu acabo de dizer, senão que me pareceu indigno de compará-lo à elegância ciceroniana. A sua simplicidade repugnava ao meu orgulho e a luz da minha inteligência, não lhe penetrava no íntimo (*Confissões*, III, 5, p. 62).

Agostinho em Cartago se aproximou do movimento maniqueísta onde permaneceu cerca de dez anos na categoria de Ouvinte. Ao tratar da fé católica, Agostinho afirma: "com efeito, quando meu espírito se esforçava por voltar à fé católica, sentia-se repelido, porque a opinião que formava da fé católica não era exata" (*Confissões*, V, 10, p. 110). Posteriormente, vai para Roma e se torna professor de retórica, porém teve dificuldades devido ao comportamento dos alunos. Dessa maneira, parte para Milão - que na época era a sede da corte imperial do Ocidente. Neste cenário, Agostinho entra em contato com Ambrósio, bispo de Milão, e passa a frequentar suas pregações. É também, durante este período que Agostinho se afasta do maniqueísmo.

Em fins de agosto de 386, aos trinta e dois anos, para Agostinho, o compromisso com a Igreja Católica havia passado a implicar inexoravelmente que ele deveria também comprometer-se com uma vida de continência.

A conversão de Agostinho ao Cristianismo (386) é relatada através da famosa cena do jardim em Milão; quando ele escuta a voz de uma criança cantando: "toma e lê, toma e lê". Dessa maneira, pega a Bíblia que se encontrava aberta no jardim, e lê:

> Comportemo-nos honestamente, como em pleno dia: não vivendo em orgias e bebedeiras, em concubinato e libertinagem; em contendas e ciúmes. Ao contrário, revesti-vos do Senhor Jesus Cristo e não façais caso da carne para satisfazer os apetites (Rm 13, 13-14).

Na obra *Confissões*, Agostinho tratou dos seus hábitos sexuais anteriores à sua conversão. Na presente obra, a sexualidade foi apresentada como parte das relações sociais com a mesma frequência com que foi analisada como um problema para a vontade humana. A obra nos possibilita vislumbrar um pouco da idiossincrasia das experiências de Agostinho quando adolescente. Concomitante, transmite as concepções

da relação entre a sexualidade e a sociedade que o bispo passou a adotar em sua meia idade. Segundo Brown, quando Agostinho escreveu as *Confissões* ele desejava transmitir um sentimento do agudo contraste entre suas necessidades sexuais e seu anseio de relações límpidas e não problemáticas (BROWN, 1990, p. 319). Também na presente obra o bispo nos relata: "e eu, um jovem desditoso (infeliz)... rezava: Senhor daí-me castidade e a continência, mas não agora".

Ranke-Heinemann salienta que após a sua conversão, Agostinho ficou arrependido por ter traído a sua primeira concubina. Dessa maneira, este arrependimento transformou-se num desprezo pelo amor sexual de uma forma geral, e a sua aversão às mulheres caracterizadas como estimuladora do prazer é explicada pelo fato delas serem a causa do seu próprio fracasso (RANKE- HEINEMANN, 1996, p. 92). Ao tratar da separação com a sua concubina o bispo hiponense relata:

> Sendo arrancada do meu lado como impedimento para o matrimônio aquela com quem partilhava o leito, meu coração, onde ela estava presa, rasgou-se, feriu-se e escorria sangue. Retirara-se para a África, fazendo-Vos voto de jamais conviver e deixando-me o filho natural que dela tivera. E eu, miserável, não imitei esta mulher! [...] *porque não era amante do matrimônio, mas escravo do prazer*, procurei outra mulher - mas não esposa (Confissões, VI,15, p. 136 *grifos nossos*).

O desejo sexual, na sua concepção era a mais impura e suja das maldades humanas, a manifestação mais presente da desobediência do Homem aos desígnios divinos. O desejo representava um princípio permanente da discórdia alojada no ser humano desde a Queda. Sendo assim, as pessoas casadas só deveriam praticar o sexo com a finalidade da procriação. (BRUNDAGE, 2001, p. 99).

O sexo segundo Agostinho era algo vergonhoso e sórdido. Por tal motivo, ele observou que as pessoas sempre buscavam realizar os atos sexuais em secreto. Agostinho ressalta que até os prostíbulos ofereciam certa intimidade; também os parceiros casados se trancavam para praticar o sexo, apesar do sexo no casamento ser permitido, o que realizavam não deixava de ser vergonhoso.

Na interpretação do Gênesis, o bispo buscou explicações que justificassem o fato de Deus não ter inventado outro modo, que não fosse o sexo, para a reprodução humana. Sendo assim, concluiu que existia o sexo no Paraíso, entretanto esse, não passava de um ato frio e mecânico com o único objetivo de cumprir o mandamento divino do "crescei e multiplicai-vos e povoai a terra". A partir da exegese do livro do Gênesis, Agostinho

trabalha a maneira pela qual o Pecado Original é transmitido. Segundo o bispo, quando Adão e Eva desobedeceram a Deus e comeram do fruto proibido; "sentiram vergonha e cobriram o sexo com folhas de figueira" (Gn. 3: 8-21). Ele concluiu dessa passagem que ambos tentavam ocultar o lugar por onde o primeiro pecado foi transmitido. Dessa maneira, segundo Agostinho, a relação sexual, ou mais precisamente o prazer sexual é o que transmite o Pecado Original de geração para geração. Somente Jesus, estava livre do Pecado Original, uma vez que foi gerado e concebido sem qualquer tipo de prazer sexual (RANKE-HEINEMANN, 1996, p. 94).

No que diz respeito à discussão se existiu ou não o prazer no Paraíso, Agostinho categoricamente afirma que não havia o deleite sexual, uma vez que no Éden, a vontade governava os órgãos sexuais. Somente, depois da desobediência de Adão e Eva, temos a "desobediência" dos órgãos genitais para com a vontade humana. Agostinho caracteriza esse não controle da vontade como *libido* e, encontrou-a primordialmente na ereção masculina (SALISBURY, 1995, p. 73).

Uma vez que o intercurso sexual ideal não teria lugar após a Queda, as pessoas deveriam dar o melhor de si para aproximar-se de um modelo exemplar do exercício da sexualidade. Sendo assim, o matrimônio fornecia a estrutura para o sexo virtuoso fora do Paraíso.

A instituição do casamento natural e divinamente ordenada trazia três benefícios ao casal: a procriação, fidelidade e sacramento - indissolubilidade do vínculo. O bem da reprodução no casamento deveria colocar a libido, sobre controle pelo menos parcial da razão. O que precisava ser explicado não era a existência de uma sociedade humana em que homens e mulheres se casavam e geravam filhos. Isso teria acontecido se Adão e Eva não tivessem caído. O que persistia como um enigma para Agostinho era a distorção da vontade. A vontade humana distorcida e não o casamento, e nem mesmo o impulso sexual, era o que havia de novo na condição humana depois da expulsão do Paraíso (BROWN, 1990, p. 332).

Também na exegese do Gênesis, ele discute a natureza do homem e da mulher. Para o bispo em cada ser humano existe o masculino e o feminino, isto se explica devido às duas frases que encontramos no relato da Criação. A primeira frase consiste: "macho e fêmea ele os fez"; já a segunda*:* "nós lhe faremos um auxiliar semelhante a ele" (DUBY, 2001, p. 48).

Sendo assim, mesmo criada semelhante ao homem, a mulher é a sua ajudante, o que a coloca em uma posição de submissa. Dessa maneira, o mundo criado é construído segundo uma hierarquia, na qual um dirige e o outro obedece.

A característica primordial das mulheres não era a sexualidade, mas a fraqueza e a consequente necessidade de subordinação aos homens. É importante ressaltarmos, que Agostinho desejava alterar a compreensão cristã da sexualidade, mas não a hierarquia do poder romano. Sua análise da fraqueza feminina iniciava-se logicamente com a Queda. As mulheres deveriam se submeter ao controle masculino e serem passivas. Agostinho utilizou a metáfora do vaso numa comparação com as mulheres: "como vasos as mulheres eram definidas como receptáculos passivos da paixão masculina".

Mesmo considerando os benefícios do matrimônio, Agostinho preferia a vida celibatária, valorizando, pois o estado virginal. Seguindo a hierarquia do ideal: virgindade, viuvez e casamento casto, o bispo acreditava que a pessoa não era virgem por seus próprios esforços, porém, deveria receber um dom.

Diante do exposto, apresentamos algumas considerações parciais, haja vista que o campo de pesquisa da relação entre Agostinho e a sexualidade podem colaborar para um aprofundamento das questões levantadas na presente comunicação. No que diz respeito às relações sexuais, o único meio encontrado para justificá-las era a procriação dentro do matrimônio devidamente ordenado; caso não ocorressem visando esse fim cometia-se um pecado. É importante salientarmos, que a base do pensamento agostiniano é constituinte de uma identidade cristã cujo eixo se perpetua até fins do Medievo.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO. *Confissões.* Petrópolis: Vozes, 2009.

AGOSTINHO. *Dos bens do matrimônio:* A santa virgindade; Dos bens da viuvez: carta a Proba e a Juliana. São Paulo: Paulus, 2007.

ANDERSON, P. *Passagens da Antiguidade ao feudalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

BÍBLIA, Português. *Bíblia Sagrada.* Tradução Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 2003.

BOIS, G. "Sur la mutation de I' an mil". *In: De la Antiguedad al Medievo (siglos IV/VIII). III Congresso de Estudios Medievales,* Avila, 1993.

BROWN, P. O fim do mundo clássico. De Marco Aurélio a Maomé. Lisboa: O Verbo, 1972.

BROWN, P. *A ascensão do cristianismo no ocidente.* Lisboa, Portugal: Presença, 1999.

BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade:* o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BRUNDAGE, James. *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa Medieval.* México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ENGEL, M. História e sexualidade. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). *Domínios da História:* ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

FRANCO JÚNIOR, H. *Idade Média: Nascimento do Ocidente.* São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRIGHETTO, R. "*A 'longa' Antiguidade Tardia*: problemas e possibilidades de um conceito historiográfico". In: 2009

FRIGHETTO, R. Estruturas sociais na Antiguidade Tardia Ocidental. In: SILVA, G. V.; MENDES, N.M. (org.) *Repensando o Império Romano*. Vitória: EDUFES, 2006, p.223-240.

FRIGHETTO, R. Religião e política na Antiguidade Tardia: os godos entre o arianismo e o paganismo no século IV. *In: Dimensões*, vol. 25, 2010, p. 114-130. Disponível em: Acesso 17 mai. 2012.

GIBBON, E. *Declínio e queda do Império Romano.* São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

JONES, A. H. M. *The Roman economy.* Oxford: Blackwell, 1974.

LOT, F. *O fim do Mundo Antigo e o princípio da Idade Média.* Lisboa: Edições 70, 1985.

MARROU, H-I. *Decadência Romana, ou Antiguidade Tardia?* Lisboa. Editorial Áster, 1979.

MARTIN, R. Qu' est-ce que l' Antiquité 'Tardive'? Réflexions sur un problème de périodisation. In: CHEVALLIER, R. Aiôn: *Le temps chez los romains.* Paris: Picard, 1976.

RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus:* mulheres, sexualidade e a Igreja Católica. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

ROSTOVTZEFF, M. *Historia social y econômica Del Imperio Romano*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

SALISBURY. Joyce. *Pais da Igreja, virgens independentes.* São Paulo: Página Aberta, 1995.

SILVA, G. V. A relação Estado/Igreja no Império Romano (séculos III e IV). In: SILVA, G. V.; MENDES, N. M. (Org.). *Repensando o Império Romano:* perspectiva socioeconômica, política e cultural. Vitória: EDUFES, 2006.

SILVA, G. V. O fim do mundo antigo: uma discussão historiográfica. In: COSTA, R. (org.) *Mirabilia*. 2001, p. 58-71. n. 1. Disponível em: Acesso: 17 mai. 2012.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão***.** São Paulo: Ática, 1986.

A ELEIÇÃO CICERONIANA DOS MAIS ILUSTRES ORADORES

Mariana Pini Fernandes

Apesar de ser originário de uma família de Arpino, Marco Túlio Cícero recebeu uma educação equivalente àquela de filhos da elite de Roma. Plutarco[1] assinala o descontentamento de pais da aristocracia com a precocidade do jovem Cícero. O discurso do Arpinate contra Verres deixa claro como o fato de ser um *homo nouus* contribuiu para o desenvolvimento de suas ambições políticas, uma vez que sinaliza a tentativa de Cícero de se autoprojetar no centro da política romana: ao empreender o processo contra Verres, Cícero escolhe enfrentar o orador mais estimado de sua época, Quinto Hortênsio.

A campanha de Cícero na Sicília quando questor contribuiu para sua extraordinária fama, o que teria feito com que Verres escolhesse ir para o exílio próximo do começo do seu julgamento. Nesse contexto, o Arpinate se deparou, por assim dizer, com um paradoxo, uma vez que o seu sucesso tinha feito com que seu objetivo maior fosse minado ao não conseguir mais processar o acusado. Sendo assim, Cícero decidiu publicar seus discursos como se não tivesse vencido precocemente o caso.

Sabe-se que a maior parte das Verrinas é uma elaboração sobre aquilo que Cícero pretendia discursar caso Verres não tivesse fugido para Massilia (hoje Marselha). O orador de Arpino aproveita o momento – era um período de censo e jogos em Roma – para desenhar, nas Verrinas, a audiência composta por uma vasta faixa do eleitorado romano. Cícero esperava atingir com seus escritos um público bastante amplo,

[1] *ταῦτα δ' ἄλλως ὀνείρατα καὶ φλύαρον εἶναι δοκοῦντα ταχέως αὐτὸς ἀπέδειξε μαντείαν ἀληθινὴν ἐν ἡλικίᾳ τοῦ μανθάνειν γενόμενος καὶ δι' εὐφυΐαν ἐκλάμψας καὶ λαβὼν ὄνομα καὶ δόξαν ἐν τοῖς παισίν, ὥστε τοὺς πατέρας αὐτῶν ἐπιφοιτᾶν τοῖς διδασκαλείοις, ὄψει τε βουλομένους ἰδεῖν τὸν Κικέρωνα καὶ τὴν ὑμνουμένην αὐτοῦ περὶ τὰς μαθήσεις ὀξύτητα καὶ σύνεσιν ἱστορῆσαι, τοὺς δ' ἀγροικοτέρους ὀργίζεσθαι τοῖς υἱέσιν, ὁρῶντας ἐν ταῖς ὁδοῖς τὸν Κικέρωνα μέσον αὐτῶν ἐπὶ τιμῇ λαμβάνοντας.* ("Essas predições, que se costumam ordinariamente catalogar no rol dos sonhos e das bobagens, Cícero, mal chegado à idade de se aplicar ao estudo, tomou a peito transformá-las em realidade. O talento de que era possuidor tornou-o célebre entre os seus camaradas, a ponto de os pais destes irem à escola para ver Cícero com os seus próprios olhos e testemunharem eles próprios tudo quanto se dizia a respeito do seu engenho e da sua capacidade intelectual. Alguns destes, mais grosseiros, censuravam seus filhos quando os viam, na rua, colocar Cícero honrosamente entre eles." Plutarco, *Cicero, II*, Tradução Sady Garibaldi).

principalmente a ordem equestre, que se tornaria uma fonte importante de apoio em sua candidatura consular seis anos mais tarde[2].

Poderíamos observar que, no *In Verrem*, nosso autor se apoia (em mais de um momento) na oposição heroica ao poder corrompido. O contraste se valia da posição social desvantajosa do Arpinate – questor, funcionário romano de menor relevância – em relação a Hortênsio – cônsul, magistrado de alto estatuto. É assim que esse homem novo tenta afastar a *auctoritas* e a *eloquentia* de seu caminho contra o adversário. As Verrinas são tomadas por Cícero como oportunidade para construir seu caráter no interior de um discurso judicial com vistas a uma causa imediata (advogar contra Verres) e a uma causa ulterior (a candidatura) [3].

O esforçado homem novo construído por Cícero é dotado de virtudes, como pudemos considerar anteriormente. Na mesma medida, os nobres associados a Gaio Verres são destituídos de toda *areté*. As qualidades virtuosas de Hortênsio são colocadas fora de questão, pois não estariam incluídas no propósito verrino: estariam divorciadas de sua verdadeira causa, que não seria honesta nem benevolente. James M. May considera que Cícero tenha deixado, nas Verrinas, seus "sentimentos reais" se mostrarem:

> Estas são palavras de angústia, ressentimento, amargura e frustração que traem o solitário sentimento de rejeição, um sentimento que assombrou Cícero, ao menos intermitentemente, ao longo de sua vida. [...] Nas passagens citadas acima, a superfície [*veneer*] retórica se torna bastante fina, quase ao ponto da transparência, e os sentimentos reais [*real feelings*] de Cícero aparecem, como se ele estivesse falando para seu amigo Ático em uma carta, e não para juízes em uma corte ou para o público romano em geral[4].

Ora, o estudioso parece acreditar que Cícero não está no controle de sua oratória precisamente nos momentos mais eloquentes das Verrinas. É possível que tenhamos o direito de discordar dessa leitura: tais "sentimentos reais" não devem ser menos entendidos como efeito do controle habilidoso do artífice que outras paixões mobilizadas pelo Arpinate. Com efeito, desaconselharíamos pensar a eloquência na

[2] Cf. Dugan, p.9.
[3] Cf. *In Ver.* 2.3.7
4*These are words of anger, resentment, bitterness, and frustration that betrays the lonely feeling of rejection, a feeling that haunted Cicero, at least intermitently, throughout his life. [..] In the passages cited above, the rhetorical veneer wears quite thin, almost to a transparency, and Cicero's real feelings show through, as if he were speaking to Atticus in a letter, and not to judges in a courtroom or the Roman public in general* (May, 1998, p. 42).

condição de camadas de retórica sobre a verdade íntima ou essencial do autor, que eventualmente se deixaria entrever.

Assim, antes de ser um Autor[5], Cícero é uma autoridade: acreditamos que mais de dois mil anos de interpretação impuseram uma barreira intransponível para a leitura acurada de sua psicologia. Talvez seu discurso seja visto em sua luz mais favorável quando o entendemos todo em uma chave retórica. As passagens nas quais se detecta uma frustração relativamente à condição de *nouus homo* podem ser ou não expressão de seus "sentimentos reais"; na verdade, isso interessaria menos a esta leitura que a mobilização do homem novo como artifício persuasivo e, por que não, um *tópos*.

A leitura medieval atribuiu a Ovídio a locução *ars est celare artem*: se Cícero nos parece sincero, é perfeitamente defensável advogar que isso seja por **efeito** da "superfície retórica" (em suma, da retórica) de que fala May, e não **apesar** dela. Sem dúvida, as batalhas reais tanto políticas quanto sociais que Cícero enfrentou em sua vida por ser um *homo nouus* contribuíram para formar sua teoria subsequente acerca do processo de autoformação no *De officiis*: somente cerca de quinze *noui* atingiram o consulado de 366 a 63 a.C[6]. No primeiro livro do *De officiis*, por exemplo, o autor dá instruções precisas da conduta apropriada a um homem da aristocracia romana, que passam por higiene pessoal, conversação, gestos e até como encontrar uma casa adequada; enfim, ele explicita como cada feito em seu tempo era carregado de significado.

O objetivo geral do protocolo de Cícero era a manutenção da *persona* pública, que deveria ter uma imagem harmoniosa a partir de um conjunto de palavras e ações que estabelecessem um sistema de signos estável[7]. O objetivo da aprovação pública era alcançado a partir de um *decorum* que exigia simetria e consistência, unidade de forma e conteúdo, que Cícero expressou mais uma vez com a metáfora do corpo humano.

Nossa visita a esses discursos ciceronianos anteriores ao Consulado não deve ser interpretada como uma digressão arbitrária. Trata-se, pelo contrário, de uma abordagem que possa pôr em perspectiva a mobilização do *homo nouus* nos últimos dias e na juventude do orador republicano. A observação dos trechos das Verrinas pode explicitar

[5] Isto é, um autor em suas qualidades como instituição moderna, entronizada nos séculos XVIII e XIX.
[6] Cf. Dugan, p.7.
[7] Cf. *De off.* I, III

como Cícero se valeu da *nouitas* para destacar sua posição desvantajosa diante de rivais munidos da boa vontade dos nobres – como é o caso de Hortênsio. No *Brutus*, diferentemente, a *nouitas* é articulada mais como índice de autoridade e dignidade (senão de eloquência), pois é amostra dos obstáculos que seu talento e diligência puderam superar. Assim, a condição de *nouus homo* de Cícero serviu, em sua carreira, a dois propósitos: inicialmente, reclamar a benevolência da audiência através da afirmação de desvantagem; mais tarde, dotar seus feitos de gravidade para coagir com maior eloquência.

O *ethos* ciceroniano encontra, assim, um componente versátil na *nouitas*. O *Brutus*, como obra de prevalente interesse político, liga-se às condições sócio-históricas para recobrir de virtudes o caráter de Cícero; seu *ethos* é aquele de um homem novo de talento em tempos difíceis; sua *areté* tem mais utilidade que nunca para o bem e a verdade da *Vrbs*. May observa:

> O caráter enquanto fonte de matéria persuasiva permanece importante, todavia; de fato, o *ethos* em um discurso composto sob essas circunstâncias é frequentemente provido de uma dimensão adicional. [...] Seja como for, sua presença é sentida e a resposta que o orador elabora para ela é na maioria das vezes mais baseada no *ethos* que em seu parente próximo, *pathos* [8].

Dessa forma, o *ethos* é um pressuposto funcional relevante nos discursos de Cícero. Como construção ética, a *persona* de Cícero se vale de numerosos *topoi*; entre eles, destacamos o homem novo, sobretudo em seu emprego no diálogo *Brutus*. Nos últimos trechos dessa obra, Cícero descreve seu próprio corpo e a adequação entre a oratória e a constituição física que deve existir em um especialista na arte da eloquência.

> **313** Agora, uma vez que parece que tu queres conhecer-me completamente, não por algum sinal natural ou pelo berço, mas por tudo que sou, abarcarei também algumas coisas que talvez pareçam menos importantes. Naquele tempo, eu tinha um corpo extremamente magro e fraco, um colo longo e delicado; acredita-se que essa aparência e forma não estão distantes de um risco de morte se somadas ao trabalho e a um grande esforço dos pulmões. Esse fato preocupava mais aqueles para os quais eu era querido, porque eu falava tudo sem baixar o tom de voz, sem variedade, com a força máxima

[8] *Character as a source of persuasive material nevertheless remains important;in fact, ethos in a speech composed under these circumstances is often granted an added dimension. [...]At any rate, its presence is felt and the response that the orator makes to it is more often than not based in ethos or in its close relative, pathos* (May, 1998, p. 128).

> da minha voz e com o esforço do meu corpo inteiro. **314** Desse modo, enquanto amigos e médicos me exortavam a desistir de atuar em causas públicas, pensei que eu deveria ser mais capaz de enfrentar qualquer perigo do que de me afastar da esperada glória do dizer. No entanto, eu acreditava que, baixando e moderando o tom de voz, e mudando o gênero de eloquência, eu poderia evitar o perigo e falaria com mais temperança; aqui está o motivo pelo qual eu parti para a Ásia: mudar meu uso oratório. Assim, então, depois de ter me ocupado com causas por dois anos e quando no fórum meu nome já tinha se consagrado, parti de Roma[9].

Dessa maneira, o Arpinate observa que seu corpo pouco robusto e seu pescoço delicado no começo da carreira eram inadequados ao tipo de oratória que adotava. Após a viagem à Ásia Menor, uma nova eloquência, própria à compleição nova de Cícero, teria sido fruto de seu treino e tenacidade.

A figura de Hortênsio, por sua vez, serve ainda como ruptura do método do *De oratore* em relação ao *Brutus*. No primeiro, o jovem Hortênsio aparece como o futuro da oratória nos trechos finais do livro terceiro[10]; sua figura de orador ideal, no entanto, é eclipsada no *Brutus* através de uma morte prematura, que serve como álibi da investigação da morte da oratória em Roma. Segundo a interpretação de Cícero, a consequente ditadura de César representou um período de expressivo declínio da eloquência e, consequentemente, de seu emprego nas atividades do fórum, uma vez que, neste período, houve a extinção dos debates políticos livres[11]. É possível julgarmos que Cícero quisesse representar tal declínio da eloquência no *Brutus* através da morte do áugure Hortênsio[12], a quem dirige elogios póstumos (*laudationes funebres*) no início da obra (§ 1-9).

De toda forma, as diferenças de orientação e de atmosfera entre o *De oratore* e o *Brutus* são evidenciadas a partir do tratamento que essas obras dão à figura de

---

[9] ***313*** *Nunc quoniam totum me non naeuo aliquo aut crepundiis, sed corpore omni uideris uelle cognoscere, complectar nonnulla etiam quae fortasse uideantur minus necessaria. Erat eo tempore in nobis summa gracilitas et infirmitas corporis, procerum et tenue collum; qui habitus et quae figura non procul abesse putatur a uitae periculo, si accedit labor et laterum magna contentio. Eoque magis hoc eos quibus eram carus commouebat, quod omnia sine remissione, sine uarietate, ui summa uocis et totius corporis contentione dicebam.* ***314*** *Itaque cum me et amici et medici hortarentur ut causas agere desisterem, quoduis potius periculum mihi adeundum quam a sperata dicendi gloria discedendum putaui. Sed cum censerem remissione et moderatione uocis et commutato genere dicendi me et periculum uitare posse et temperatius dicere, ut consuetudinem dicendi mutarem, ea causa mihi in Asiam proficiscendi fuit. Itaque cum essem biennium uersatus in causis et iam in foro celebratum meum nomen esset, Roma sum profectus.* (*Brutus*, 313, 314).

[10] Cf. *De orat.*, III, 228 e 229.

[11] Cf. Narducci, 2009, p. 162.

[12] Narducci (2009, p. 162) se refere ao *Brutus* como uma *sorte di 'epitafio' della vicenda lunga e gloriosa dell'oratoria republicana*, ("uma espécie de "espitáfio" da longa e gloriosa história da oratória republicana") e afirma ainda que essa é uma interpretação bastante frequente (2006, p. 6).

Hortênsio: na primeira, temos a antecipação sanguínea de um futuro grandioso; na segunda, a resposta através da investigação de como Hortênsio teria falhado na realização desse potencial. Desse modo, Cícero desvincula um possível futuro da eloquência da realidade histórica evidente.

É importante advertir ainda que nosso autor não se compôs como uma entidade *ex nihilo*. Com efeito, o homem novo pertence a uma linhagem num sentido eloquente, e não natural: Cícero descenderia de cada um dos grandes homens da arte retórica e é isso que ele parece querer expressar no *Brutus*. Tal estratégia lhe permite, colateralmente, censurar os nobres – aos quais ele não reclama consanguinidade, diferentemente de muitos de seus opositores [13].

Entre as virtudes de Hortênsio, o *ingenium*, a *eloquentia* e a *nobilitas* estão entre as mais exaltadas. Por outro lado, Cícero evita reconhecê-las em si mesmo; prefere apropriar-se do *labor*, da *industria* e da *nouitas*. É naturalmente um jogo de sutileza irônica; afinal, o sucesso eleitoral do orador de Arpino é prova inevitável de engenho e de eloquência. Quanto à nobreza, os títulos de cônsul e de *pater patriae* o alçaram a altíssimo prestígio na sociedade romana.

Assim, o orador de Arpino se situa no curso dos mais ilustres oradores, através do *Brutus,* como foz da eloquência; como já citamos, no contexto da ditadura de Júlio César isso faz com que o autor marque sua própria atividade em Roma como auge e fim de sua cultura no trecho mais caudaloso e conclusivo de seu curso histórico apresentado ao longo do diálogo. Como a cultura romana dava muita importância às origens da família, o *homo nouus* parece ser, de fato, necessariamente uma invenção de si mesmo. A história do próprio Cícero é apresentada como sendo um modelo para desenvolvimento da história da oratória romana. Na última parte da obra, esse "homem novo", feito mais de talento e oratória que de ascendência natural, sustenta, nos últimos anos da República Romana, sua posição de herdeiro legítimo e último da mais alta tradição oratória.

[13] *Since he lacks the familial models of the aristocracy, Cicero constructs his own making. In an earlier speech within the collections of orations against Verres Cicero offers an extended argument that the great nobles of Rome's past are not exemplars simply for their descendants, but for all Romans.* (Dugan, p. 11.) ("Uma vez que lhe faltam os modelos familiares da aristocracia, Cícero constrói sua própria autoria. Num discurso precedente, nas colações de orações contra Verres, Cícero oferece um extenso argumento de que os grandes nobres do passado romano não são exemplares meramente para seus descendentes, mas para todos os romanos").

Referências bibliográficas:

Edições do *Brvtvs*

CICERO. M. T. *Brutus.* English translation by G. L. Hendrickson; *Orator.* English translation by H. M. Hubbell. London: Harvard University Press, 1997.

CICÉRON. *Brutus.* Texte établi et traduit par Jules Martha. Paris: Belles Lettres, 2002.

_____. *Bruto*. Introduzione, traduzione e note di Emanuele Narducci. Milano: rizzoli, 2006.

Demais Textos Antigos:

CICÉRON. *De l'orateur.* Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris: Belles Lettres, 1950.

CÍCERO. *Dos deveres*. Trad. Angélica Chiappetta. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1999.

CICERO. *The Verrine orations.* Cambridge, Mass.; London, Harvard University : W. Heinemann, vol. 9, 1989.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Cícero*. Trad. Sady Garibaldi. São Paulo, Atena Editora, sd.

PLUTARQUE. *Les vies parallèles*. Texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry. Introduction et notes par Cl. Mossé. Paris: Belles Lettres, 1999.

Estudos Modernos :

BRUNT, P. A. Nobilitas and novitas. *The Journal of Roman Studies*, Vol. 72, pp. 1-17, 1982.

DUGAN, J. *Making a new man: Ciceronian self-fashioning in the rhetorical words.* Oxford: Oxford University Press, 2005.

JESUS, C. R. R. *Orator e a prosa rítmica: introdução, tradução e notas.* Dissertação (Mestrado em Linguística). Campinas: Unicamp, 2008.

MAY, J. M. *Trials of character: the eloquence of ciceronian* ethos. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1988.

NARDUCCI, E. *Introduzione a Cicerone*. Roma: Laterza, 2009.

_____. *Brutus*: The History of Roman Eloquence *in Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*. Ed. James M. May. Leiden/ Boston/ Köln/ Brill, 2002.

SCATOLIN, A. A *invenção no* Do orador *de Cícero: um estudo à luz de* Ad Familiares *I, 9, 23.* Tese (Doutorado em Letras Clássicas). São Paulo: USP, 2009.
SHACKLETON BAILEY, D. R. *Nobiles* and *novi* Reconsidered. *The American Journal of Philology*, Vol. 107, No. 2, pp. 255-260, (Summer) 1986.

O CORPO ATLÉTICO DO AVRIGA: SOBRE O DESEJO, A INVEJA E O PRESTÍGIO NO AMBIENTE CITADINO NORTE-AFRICANO (SÉC. III E IV)

Natan Henrique Taveira Baptista

Questões historiográficas: o corpo e a magia associado às práticas esportivas e ao lúdico

O lazer e as práticas esportivas são elementos que integram a vida dos indivíduos desde a Antiguidade. Mesmo neste período tão recuado, o esporte já despertava nos homens as mais diferentes sensações, fosse por meio da participação organizada, visando a manter ou melhorar a aptidão física numa modalidade particular, ou fosse ao proporcionar entretenimento aos espectadores ou participantes. Johan Huizinga nos estudos sobre a ludicidade, que, em 1938, deu origem ao seu *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*, tenderá a uma análise do jogo a partir da função social que este exerce. Neste trabalho se evidencia que a essência do jogo reside em sua intensidade, fascínio e habilidade de excitar, expressando-se através do ritmo e harmonia (HUIZINGA, 2010, p. 5). Assim é interessante analisar a valorização do lúdico associado à estética, neste trabalho em especial, afinal, o conectivo pode ser feito de uma infinidade de outros fatores, como por exemplo, a tradição ou a humanização do ser humano. Dessa forma, para o autor o sentido da relação entre o jogo e a estética da *performance* é verificado já que, "A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu" (HUIZINGA, 2010, p. 9).

Sendo assim, quando nos referimos à Roma imperial e seus *ludi*, trabalhamos com um aspecto em especial: a contemplação da beleza do corpo atlético e, dessa forma, os efeitos por este suscitado durante a prática esportiva, que acreditamos compor uma fonte riquíssima para ntender as relações intergrupos nas suas atividades cotidianas, de modo a perceber como a sociedade romana representava o corpo (GREINER, 2005, p. 101), cuja importância é acentuada quando o percebemos como "[...] o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o seu corpo" (MAUSS, 2011, p. 407).

Mesmo sendo importantes, os estudos do corpo – como fenômeno social e cultural –, durante muito tempo receberam, na academia, um tratamento secundário. Ainda assim, há pioneiros no estudo do corpo que não podemos deixar de citar aqui, como o antropólogo e etnógrafo francês Marcel Mauss que, em seu artigo intitulado *Técnicas do corpo* (1934), caracteriza os diversos hábitos e usos corporais como especificidades culturais que se manifestam em diferentes sociedades. Porém, foi, durante as décadas de 1960 e 1970 que o corpo, como componente da pesquisa, ao lado de outras temáticas, se tornou um objeto de estudo para os membros da *École des Annales*, no contexto de construção de uma *Nouvelle Histoire* (Nova História). Assim, o tema emergiu "[...] interagindo com as percepções subjetivas, como marca social impressa pela sociedade e como dimensão simbólica, [o que] [...] proporciona aos historiadores diferentes linguagens para a discussão de significados simbólicos" (CÂNDIDO, 2008, p. 3).

Foi nesse mesmo movimento que a magia recebeu atenção na academia. Desde os estudos antropológicos propostos pelos chamados precursores – tais como James George Frazer *(The Golden Bough:* a study in Magic and Religion, 1890), passando por Marcel Mauss (*Esquisse d'une théorie générale de la magie,* 1904, escrito em parceria com Henri Hubert), até a tese defendida por Bronislaw Malinowski (*Magic, science and religion*, 1948) –, muito foi escrito sobre as mais variadas temáticas relacionadas à experiência mágico-religiosa humana ao longo do processo histórico. Para nossa breve análise aqui, se faz necessário ressaltar que entendemos o conceito de magia tal como Marcel Mauss propôs em sua explanação. Nas palavras do etnógrafo: "A magia é, portanto, um fenômeno social. Resta-nos mostrar qual é seu lugar entre os outros fenômenos sociais [...]" (MAUSS, 2003, p. 174). Em nossas pesquisas nos debruçamos em um aspecto particular da magia. Realizamos uma análise do uso mágico como instrumento de resolução de conflitos na sociedade romana, ou seja, um dos aspectos que esta ocupava no conjunto dos hábitos sociais romanos.

É a partir dessa herança sociocultural que nos propomos a investigar a construção do corpo na sociedade norte-africana do Baixo Império a partir das visões apresentadas nas fontes epigráfica e escrita, ou seja, as tábuas execratórias (*defixiones*) e a obra paleocristã disciplinar *De spectaculis* (*Sobre os espetáculos*), do apologista cristão Tertuliano (c. 160-220), que serão tratados nessa breve análise, visões essas que acreditamos ser conflitantes, nos revelando uma disputa de poder dentro da dinâmica social das *ciuitates* romanas do Norte da África, isto, pois, concordamos com a

contribuição de Chartier e baseando-nos na premissa de Spink (2004, p. 27-28) de que "[...] as descrições e explicações sobre o mundo são formas de ação social, estando entremeadas com todas as atividades humanas", assim, nossa busca se comprometerá com a investigação de processos pelos quais as pessoas descrevem, explicam e dão conta do mundo a sua volta.

Do prestígio a inveja: a magia, o corpo como alvo e a reinstauração da ordem

Entendemos que o ambiente citadino imperial, principalmente, o espaço destinado às competições entre aurigas nos *circi*, era sobremaneira suscetível a confusões e manifestações populares. Acreditamos que isto acontecia em função da natureza altamente competitiva das corridas de carros, dos conflitos habituais entre aurigas, ou seja, os condutores das bigas, e entre seus admiradores; conflitos estes que deveriam ser, de algum modo, solucionados. Eis o lugar da magia, já que a paixão dos romanos pelos jogos, que era extravasada nos locais de entretenimento, os tornava, em alguns casos, *loci* de comportamento transgressor. Os próprios antigos já enfatizavam a dificuldade em limitar o entusiasmo da população e os perigos do caos representado pela ameaça de mobilização política na área externa ao *circus* e aos outros ambientes lúdicos, tal como o anfiteatro, que compunham os *ludi* (FUTRELL, 2008, p. 214).

A exposição dos atletas no recinto do circo despertava diferentes sentimentos. Gumbrecht (2007, p. 61), ao longo da discussão travada em seu *Elogio da beleza atlética*, levanta a hipótese de que a competição esportiva transfigura corpos e movimentos, e é isso que o distingue os atletas dos homens comuns. Sennet (2003, p. 30) concorda com essa hipótese quando concebe o corpo forte do atleta em oposição ao corpo vulnerável do homem comum. Dessa forma, quando atletas e/ou participantes faziam uso de recursos mágicos, como as *defixiones*, para obter vantagens sobre os adversários e interferir no resultado final das competições, não nos causa estranheza que o alvo predileto seja o corpo do auriga, pois entendemos que o físico exposto na arena era objeto de admiração e também de inveja e desejo, já que a "[...] beleza viril era um sinal de valor moral. Saúde mental, ética e robustez [...]. O corpo masculino, a beleza e a moral são ligados mais uma vez, juntos, eles simbolizam 'coragem viril' e 'espírito viril'" (MOSSE, 1996, p. 41).

Com base nas fontes estudadas, ou seja, as tábuas execratórias latinas – do compêndio organizado por John Goodrich Gager, publicado sob o título de *Curse Tablets and*

Binding Spells from the Ancient World, de 1992 –, acreditamos que os atletas e/ou participantes faziam uso do elemento mágico para obter vantagens sobre os adversários e interferir no resultado final das competições. Nas tábuas execratórias – ora denominadas *tabellae defixionum* (*defixio* do latim *defigere*, 'prender' ou 'atar'; *κατάδεσμος* em grego, de *κατάδεσ*, 'amarrar' ou 'imobilizar') ou ainda, em inglês, *curse tablets* – encontradas próximas aos túmulos ou aos locais de espetáculo, há aquelas que conjuravam a vitória de um atleta mediante a eliminação do oponente. As tábuas devem ser aqui entendidas como um recurso simbólico para 'amarrar' os concorrentes, 'travar' seus membros e seus brios, 'retirar' sua coragem; evocando-se a ajuda de deuses, espíritos e demônios, a quem esses feitiços eram dirigidos (RIBEIRO, 2006, p. 239). Acreditamos que com os estudos dessas fontes conseguiremos criar condições para a compreensão do cotidiano lúdico urbano durante o Baixo Império na África Proconsular.

Uma questão pertinente é saber qual a influência simbólica dessas maldições sobre a sociedade romana naquele ambiente em particular. Concretamente, podemos perceber isso nas medidas preventivas tomadas pelas autoridades imperiais contra a prática mágica que revelam a capacidade do exercício de magia influenciar o direito e a sociedade. Esta é a razão, como postulado por Gager (1992, p. 23-24), para que as práticas mágicas sejam declaradas ilegais em 389, período de multiplicação de circos romanos, por um decreto imperial exigindo exposição pública dos usuários da magia; e proibindo especificamente os aurigas de tal prática (*Codex Theodosianus* 9.16.11) (GAGER, 1992, p. 45-48). As *defixiones* eram tidas como extremamente perigosas, tanto em termos físicos quanto políticos. Não só poderiam danificar o corpo propriamente dito, mas também a sociedade protegida pelos códigos jurídicos.

Por fim, do ponto de vista psicológico, por meio da encomenda e depósito da tábua execratória durante a preparação para uma corrida, as emoções de medo, incerteza e também a vergonha poderiam ser aliviadas – o ato mágico confortaria os competidores, assim como os envolvidos em um processo jurídico (GAGER, 1992, p. 116-117). A magia era um recurso poderoso empregado pelo homem antigo na tentativa de se equiparar ou de sobrepujar os adversários, obtendo justiça ou reequilibrando-a, pois aqueles que faziam uso da magia, dela esperavam obter favores das potestades sobrenaturais, em particular a Vitória sobre a Fortuna. As *defixiones* permitiam também imputar dano aos inimigos apelando-se para outra esfera de poder e levando

determinado assunto para fora das instâncias terrenas evitando-se, dessa forma, o uso da violência física entre as partes. Funcionavam, assim, como uma ferramenta de distanciamento, permitindo ao autor escapar da culpabilidade de sua ação, atribuindo-a ao destino ou à vontade dos deuses.

O desejo: A retórica de Tertuliano contra a atitude paleocristã diante dos espetáculos

Como vimos, eram nos ambientes destinados ao lazer que o corpo atlético estava exposto. Sendo assim, os *ludi*, ao mesmo tempo em que despertavam admiração entre alguns círculos pagãos, inserindo-se na lógica de pleitear alguma vantagem em esferas sobrenaturais por intermédio da magia – e assim como foi dito, mediar alguns conflitos no mundo, convertendo a fruição dos espetáculos num fator identitário – geravam igualmente desprezo e aversão aos pregadores paleocristãos e em alguns círculos da elite pagã. Afinal, a fama dos carros era acompanhada pela má reputação atribuída aos aurigas, tidos como devassos.

Nos textos paleocristãos, é possível perceber claramente a crítica ao comportamento da sociedade romana, inclusive no que concerne à participação nos espetáculos. Sobre a literatura de época a respeito do assunto selecionamos para análise a obra disciplinar *De spectaculis* (*Sobre os espetáculos*), escrita por volta de 198-206 (DI BERARDINO, 2002, p. 1348-1349) pelo apologista paleocristão *Quintus Septimius Florens Tertullianus* (c. 160-220), conhecido como Tertuliano, natural de Cartago, metrópole da província romana da África Proconsular. Em sua obra, o autor se preocupa em refutar os argumentos a favor das corridas, alguns deles defendidos pelos próprios paleocristãos, o que indica que estes estavam inseridos nas práticas sociais romanas e "[...] que os jogos eram apreciados indistintamente, não importando a crença religiosa" (BUSTAMANTE, 2005, p. 227).

A principal luta de Tertuliano parece ser desvencilhar a conduta do novo converso daquela que era tida pelo pagão, e é visando essa desconstrução que constrói seu discurso. Assim sendo, a intenção de Tertuliano é doutrinadora, pois, dialogando com a comunidade cristã de Cartago, busca demonstrar quais ambientes seriam adequados ou não aos paleocristãos frequentar. Isso fica claro na seguinte passagem: "Cada ornamento do circo é um templo. [...] Considera, ó cristão, o número de nomes impuros que possui o circo. Tu não tens nada a ver com um lugar que contém tantos espíritos diabólicos"

(Tertuliano. *De spectaculis*, VIII). Infelizmente para a congregação do apologista o ato de conversão de simples não tinha nada, afinal, não apagava a identidade anterior do individuo e nem a substituía por um novo modo de ver o mundo, um modo cristão, mesmo que agora o individuo, parte integral do corpo da *Ekklesia Christiana,* respondia em atos e vida àquela mesma comunidade. Nestas situações podemos nos apoiar no que Greiner (2005, p. 91) salienta quando diz "[...] o corpo não para de conhecer, de se relacionar com os ambientes e, neste sentido, nem quando está submetido a algo ou alguém torna-se um objeto passivo". Dessa maneira, contra esse movimento de *livre construção* cabia ao apologista à constituição de um complexo discurso que desse contorno e constituísse um modo novo para as atitudes que a nova condição de converso exigia – em linhas gerais, a elaboração de um discurso que produzisse identidade, suprimindo algumas ações e vontades, bem como, forçando um principio regulatório que tornaria os indivíduos, integrantes daquele meio, coerentes com o modelo cristão aceitável e defendido por Tertuliano. Isto, pois, a direção a ser seguida ainda não estava constituída. Novamente tomando Greiner (2005, p. 91), articular esses atos de poder que são "[...] processo de subjetivação e a produção discursiva da identidade, na medida em que cria princípios regulatórios que invadem, totalizam e torna coerente no indivíduo isto que se chama de identidade".

Algumas considerações sobre a (inter)relação entre estes grupos socias

Após essa breve exposição de nossa pesquisa, algumas conclusões preliminares podem ser elaboradas. Parece-nos claro que, em relação ao corpo, tanto no que diz respeito à sua materialidade ou a suas técnicas, as discussões durante a Antiguidade foram frequentes. É interessante notar que diferentes grupos, apoiados em discursos distintos, utilizaram o mesmo objeto para fins diametralmente opostos. É justamente isso que podemos visualizar nos dois textos: a oposição retórica e os diferentes enfoques sobre o mesmo tema.

Sobre a interpretação dos textos mágicos, concordamos com Gumbrecht (2007, p. 32) quando afirma que "[...] a possibilidade de que o fato de assistir a esportes nos permita ser, subitamente, de alguma maneira, um daqueles lindos e lindamente transfigurados corpos". Se com Gumbrecht conseguimos ensaiar um motivo que explique esse afã de obter fama na cidade – aquilo *que lhe faz brilhar*, em palavras de Tertuliano – é válido evocar uma passagem na qual o autor explica o que entende como uma incongruência

dos atos da sociedade romana, dando-nos elementos para pensar os deméritos da participação popular nos jogos e da fama que neles se buscava.

> Os gentios não possuem verdade em sua totalidade, isto, porque o professor da verdade não é Deus; então eles interpretam o mal e o bom conciliáveis com seu próprio julgamento e prazer; às vezes uma coisa é boa em outras é ruim, e mesmo com o mal, agora o mal é bom. Então se trata disso, um homem que dificilmente levantaria sua túnica em público para as necessidades da natureza, vai tirá-lo no circo de tal forma a fazer uma exposição completa de si mesmo na frente de todos; um homem que protege os ouvidos de sua filha solteira de cada palavra obscena vai levá-la ao teatro para ouvir as palavras desse tipo e ver gestos que combinam com elas; [...] Estas são as inconsistências dos homens mudando a natureza do bem e do mal, seduzidos pela inconstância do sentimento, a hesitação do juízo (Tert. *De spect*. XXI-XXII).

Em sua argumentação, o paleocristão estar nos mesmo lugares que os pagãos era entrar em comunhão desigual. Aqueles que haviam sido transformados, iniciados no corpo da igreja e na nova vida indicada pela teologia de Tertuliano deveriam experimentar novos lugares de vivência dentro do território da cidade. Dessa forma, a igreja assume papel de vetor social e novo constituidor, e também construtor, da identidade urbana baixo imperial. Isto, entretanto, trará problemas visto que no cotidiano a relação desse grupo se dá com diferentes outros estamentos sociais. Michel de Certeau propõe uma discussão teórica sobre o conceito de cotidiano. O autor sugere estudar a cultura cotidiana como parte da vida das pessoas, além das táticas de sobrevivência diária – e entender a operação epistemológica que nomeia, codifica e enquadra essas experiências sociais. Ainda discorrendo sobre o assunto, Certeau propõe que o cotidiano é pensado e feito; repensado e refeito permanentemente num movimento de continuidade e descontinuidades, o que significa desnaturalizar lugares comuns, prontos e/ou determinados (CERTEAU, 2008, p.110-112).

No que concerne ao cotidiano e sua influência nas práticas sociais, Agnes Heller ensina que é por meio dele que as identidades são construídas. As identidades permitem as interações entre os seres humanos e, em certa medida, a realização da história, como pontua claramente a autora quando afirma que "a vida cotidiana não está *fora* da história, mas no *centro* do acontecer histórico: é a verdadeira essência da substância social" (HELLER, 1989, p.20. *grifo nosso*). Desse modo, cotidiano para ela, assim como para Certeau, não é um conceito fechado e finalizado, muito pelo contrário. Em função da "vida cotidiana [ser] a vida de todo homem. Todos a vivem, sem nenhuma

exceção", (HELLER, 1989, p. 17), o que denota a complexidade das interações sociais que são estabelecidas. Enfim, a complexidade do cotidiano traduz-se naquilo que Heller (1989, p.18) chamou de *heterogêneo* do cotidiano, ou seja, o fato de este fazer referência aos diversos aspectos da existência, como as relações familiares e de trabalho, a vida privada, as sensibilidades, o lazer, as relações de gênero e etnia; e designar a eles, por fim, a construção das identidades. Logo, tais aspectos podem ser entendidos como "uma construção simbólica de sentidos", integrando o imaginário social, produzindo práticas sociais e valores. Sentido deve ser entendido aqui como "[...] uma construção social, [...] coletiva, mais precisamente interativa, por meio do qual as pessoas – na dinâmica das relações sociais historicamente datadas e culturalmente localizadas – constroem os termos a partir dos quais compreendem e lidam com as situações e fenômenos a sua volta" (SPINK, 2004, p. 41).

Considerações Finais

É justamente nesse movimento complexo do cotidiano que entendemos a condição da nova lógica onde se insere o lazer. Com a igreja, há o processo de mortificação da carne, ou seja, do corpo; de encontro a esse movimento há a retomada das escolhas do converso que agora rende tempo, corpo e dedicação ao monoteísmo e sua deidade, caso não, julgamento e punição. Neste momento a igreja, ainda não completamente institucionalizada, recebe poder e autoridade que será manifesta numa atitude reguladora para com a congregação dos santos no que concerne ao prazer e o lúdico. Ainda discutindo o caráter deformador do prazer, que priva o homem da boa interpretação, Tertuliano, nos capítulos XXI e XXII do *De spectaculis*, concluirá que a participação dos atletas culmina na entrega de sua alma e na venda de seu corpo para aqueles que administram os jogos, em troca da obtenção da glória e da fama. Dessa forma, enfatiza que "[...] a arte que glorifica, ao artista desgraça. Que tipo de julgamento é este: que um homem deveria ser escurecido por outro que brilha? Sim, uma confissão de que estas coisas são más; quando os seus autores estão no topo de sua popularidade, estão em desonra!" (Tert. *De Spect*. XXII).

Enquanto no texto epigráfico das tábuas execratórias o corpo atlético é o alvo, pois é objeto do desejo que leva à cobiça das características humanas vitoriosas entre as equipes esportivas; no texto de Tertuliano o corpo que é divino, feito à imagem e semelhança da deidade judaico-cristã, é deformado em função do ambiente no qual se

insere e do uso que dele se faz. Enquanto, nas *defixiones*, o corpo é elevado a predicado admirável que deve ser perseguido; no outro, ele é indigno e infame, e mais, é um atributo do pecador. Fica claro aqui o que podemos chamar de *cristianização do corpo*, que no século III ainda se encontra vinculado à cidade e aos ideais greco-romanos, como o ideal da beleza corporal. O corpo, atacado pelos autores paleocristãos, ficará relegado a segundo plano, abaixo daquilo que é espiritual, já que o próprio Tertuliano será um constante crítico de qualquer elemento que se sobreponha à fé e a Deus, tal como a exuberância das vestes, as relações de sociabilidade com os judeus e pagãos e as festividades cívicas.

Referências bibliográficas

Documentação primária impressa:

GAGER, John G. *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World.* New York: Oxford University Press, 1992.

TERTULLIAN; MINUCIUS FELIX. *Apology*, *De spectaculis; Octavius.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1977.

Bibliografia instrumental:

BALANDIER, George. *O poder em cena.* Brasília: Editora UNB, 1982.

BALANDIER, Georges. *A desordem:* elogio ao movimento. Rio de Janeiro: Bertrand. Brasil, 1997.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo.* Lisboa: Edições 70, 2002.

BROWN, David. *God and grace of body:* sacrament in ordinary. New York: Oxford University Press, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano.* vol. 1. Artes de Fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações, Lisboa: DIFEL, 1990.

GREINER, Christine. *O corpo*: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Elogio da beleza atlética.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HELLER, Agnes. *O Cotidiano e a História.* Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1989.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens:* O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MOSSE, George L. *The image of man:* the creation of modern masculinity. New York: Oxford University Press, 1995.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, P. (org.). *A escrita da história.* São Paulo: EdUNESP, 1992.

SPINK, Mary Jane (Org.) *Práticas Discursivas e Produção de Sentidos no cotidiano:* Aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 2004.

Obras de apoio:

BALSDON, John Percy Vyvian Dacre. *Life and leisure in Ancient Rome.* New York: McGraw-Hill, 1969.

BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha. *Ludi Circenses*: comparando textos escritos e imagéticos. In: *Phoînix*. a. 11. Rio de Janeiro: Mauad X, 2005.

CÂNDIDO, Maria Regina. *Corpo: expressão de arte poder e sexualidade.* Conferência proferida no VI Encontro Nacional de História Antiga; IX Jornada de História Antiga da UFPel: Arte, poder e sexualidade no Mundo Antigo. Pelotas: 2008.

DI BERARDINO, Ângelo. *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs.* Petrópolis: Vozes; São Paulo: Paulus, 2002.

FAGAN, Garrett G. Leisure. In: POTTER, D. S. (ed.) *A companion to the Roman Empire*. Pondicherry: Blackwell Publishing Ltd., 2006.

FUTRELL, A. *The Roman games:* a sourcebook. Cornwall: Blackwell Publishing, 2006.

FUTRELL, Alison. *The Roman games:* a sourcebook. Cornwall: Blackwell Publishing, 2006.

HUMPHREY, John H. *Roman circuses*: arenas for chariot racing. Los Angeles: University of California Press, 1986.

LIMA NETO, Belchior Monteiro. *Bandidos e elites citadinas na África romana: um estudo sobre a formação de estigmas com base nas* Metamorphoses *de Apuleio de Madaura (século II).* Dissertação de mestrado. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo – PPGHis, 2011.

MENDES, Norma Musco. Centralização e integração na experiência imperial romana: uma reflexão. In: *Phoînix*. a. 10. Rio de Janeiro: Mauad X, 2004.

RIBEIRO, Arthur. As *tabellae defixionum*: características e propósitos. *Revista Portuguesa de Arqueologia*, v. 9, n. 2. Lisboa: 2006. p. 239-258.

RODRIGUES, José Carlos. *Os corpos na Antropologia.* In: Olhares do Corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo.* Rio de Janeiro: Achiame, 1979.

SENNET, Richard. *Carne e Pedra:* o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2003.

VEYNE, Paul. *A sociedade romana.* Lisboa: Ed.70, 1993.

BÁRBAROS BÁRBAROS: DRUIDAS ENQUANTO CONTRADIÇÃO NO OLHAR ROMANO

Nelson de Paiva Bondioli

I- Introdução

A relação entre os povos celtas da Gália e os romanos é profundamente marcada pelas posições ambivalentes adotadas por parte destes últimos em relação aos primeiros. Na verdade, esta ambivalência do discurso sobre os celtas já se encontrava nos relatos de autores do mundo mediterrâneo desde o século IV a.C., integrando textos de gregos como Platão e Aristóteles. Entretanto, é a partir do século III a.C., em autores trabalhando sob a hegemonia romana que esta ambivalência encontra-se consolidada, efetivando-se o que Barry Cunliffe apontou como o momento em que o "estereótipo celta adquire sua forma familiar" (1997, p.5): Guerreiros destemidos, dados a explosões de temperamento motivadas pelo orgulho e dispostos a morrer em duelos por sua honra, mas cuja coragem logo se esvai tornando-se pânico e medo no campo de batalha. Aparecem como apreciadores do vinho – a bebida clássica "quintessencial" – mas não o bebem da maneira correta, não o misturam com água: a embriaguez celta torna-se lendária.

Não supreendentemente, esta ambivalência chega ao campo das práticas e crenças religiosas, levando os sacerdotes celtas, os druidas, ao palco principal. Por um lado, como pretendo demonstrar ao longo deste trabalho, estes druidas representam um grau de sofisticação dentro da barbárie transalpina: pensadores, filósofos, quiçá pitagóricos. Porém, de outro lado, apresentam comportamentos absolutamente cruéis e selvagens como a execução de sacrifícios humanos e, até mesmo, aval para o assassinato de inocentes.

Executores e filósofos, familiares e exóticos, bárbaros, mas nem tanto: são estas intersecções entre o mundo clássico e o mundo celta que pretendo analisar neste trabalho sem, contudo, apagar as contradições, mas sim buscar nelas elementos que levem a compreender melhor a relação entre estes dois mundos.

Cabe ressaltar, antes de iniciar este estudo, que não buscarei aqui fazer uma análise entre representação e fato, discurso e realidade. Não será da alçada deste trabalho avaliar se os druidas – ou os celtas em geral – sacrificavam ou não vítimas humanas, se

acreditavam ou aprenderam de fato com a doutrina pitagórica da metempsicose[1]. Os documentos aqui apresentados serão analisados enquanto discursos, localizados no tempo e no espaço, nos quais buscaremos verificar tanto mais o que nos dizem de seus próprios autores, de seu mundo e de sua relação com o "outro", do que nos informariam propriamente sobre este "outro".

Com estes fins em mente, este estudo está dividido em duas seções; a primeira em que serão apresentadas as posições de três autores: Diodoro de Sicília, Estrabão e Júlio César. A escolha destes autores se dá pelo fato de todos escreverem no momento em que se acentua de maneira considerável o contato entre celtas e romanos – século I a.C. – sendo considerado o momento de apogeu das informações relativas aos celtas (Collis, 2006 e Webster, 1999), assim como proporciona a possibilidade de diálogo entre seus escritos e escritores. Ressalta-se também, com não menos importância, o fato de que estes são os autores que tratam com maior profundidade sobre os druidas em seus escritos.

A segunda seção apresenta possibilidades de abordagem para a questão colocada por estes discursos ambivalentes, analisando sua relação com as tentativas de delimitação/marcação de fronteiras da romanidade, processos de inclusão e exclusão destes grupos do mundo/sociedade romana.

II – Discursos Ambivalentes

O primeiro elemento que se deve observar sobre os discursos referentes aos druidas e a ambivalência contida neles, é que ela se apresenta nos autores individualmente ao invés de em uma polarização sobre o tema. Em outras palavras, esta ambivalência não se dá em um debate em que poderíamos separar autores em dois lados defendendo diferentes/divergentes posições, mas aparece dentro dos escritos de cada um deles. Assim, veremos que em Diodoro de Sicília, Estrabão e Júlio César os druidas aparecem com qualidades positivas e negativas, dignos de elogio e desprezo.

Diodoro de Sicília (c. 80 – 20 a.C.) foi um historiador grego, que viveu boa parte de sua vida em Roma. Sua obra, *Biblioteca Histórica* começou a ser escrita por volta de 60 a.C., levando em torno de trinta anos para ser terminada. Na obra histórica de Diodoro encontramos um espaço moderado a figura dos druidas:

[1] Em linhas gerais, metempsicose é a crença na transmigração das almas, isto é, que as almas podem reencarnar em outro corpo após a morte.

Filósofos, como podemos chamá-los, e homens educados nos assuntos religiosos são especialmente honrados entre eles e são por eles chamados de Druidas. (Livro V.31.2).

Mais a frente, relatando sobre as atribuições dos druidas na sociedade, Diodoro expõe:

> Não é somente nas exigências de paz, mas também nas suas guerras, que eles obedecem, antes de todos os outros, estes homens e seus poetas cantantes, e tal obediência é observada não somente por seus amigos, mas também por seus inimigos, muitas vezes, por exemplo, quando dois exércitos se aproximam em batalha com espadas sacadas e lanças apontadas para frente, estes homens entram entre eles e fazem com que parem, como se tivessem colocado um feitiço sobre certo tipo de bestas selvagens. Desta forma, mesmo entre os mais selvagens bárbaros, a paixão dá lugar para a sabedoria, e Ares para em respeito às Musas. (Livro V.31.5)

Estrabão (c. 64 a.C. – 25 d.C.) foi um geógrafo e historiador grego, embora apenas alguns fragmentos de seu trabalho histórico tenham chegados aos dias de hoje, sendo conhecido principalmente pela sua obra *Geografia*. O autor nos apresenta características semelhantes àquelas apresentadas por Diodoro:

Dentre todos os gauleses, generalizando, existem três tipos de homens que são considerados excepcionalmente honrados: Os Bardos, os Vates e os Druidas. [...] Druidas, além da fisiologia, estudam também filosofia moral. Os Druidas são considerados os mais justos dos homens, e por conta disto a eles são confiadas às decisões, não somente de disputas particulares, mas assim como as disputas públicas; Assim em tempos passados, eles até mesmo arbitravam casos de guerra e faziam os oponentes pararem quando eles estavam prontos para entrar em linha de batalha, e os casos de assassinato, especificamente eram levados a eles pra decisão. [..] Entretanto não apenas os Druidas, mas bem como outros, dizem que a "alma dos homens, assim como o universo, são indestrutíveis", embora ambos fogo e água irão, em algum momento, prevalecer sobre eles. (Livro IV.4.4).

Júlio César esteve na Gália entre os anos 58-50 a.C., na qualidade de procônsul, tendo terminado por conquista-la. Escreveu neste período seus *Comentários sobre a*

Guerra da Gália, composto de oito livros dentre os quais, interessa-nos o livro VI, em que discorre sobre a sociedade gaulesa, entrando em detalhes sobre os druidas e suas atividades. Dentre dos autores escolhidos para este estudo, e na verdade, dentre todos os autores da Antiguidade, César é quem mais escreveu a respeito dos druidas e sua posição na sociedade celta:

> Na Gália há duas classes de pessoas de clara importância e dignidade [...] Druidas, a outra os Cavaleiros. Os primeiros concernem-se com a adoração do divino, a devida performance dos sacrifícios, públicos e privados, e a interpretação religiosa: um grande número de jovens junta-se a eles visando instrução e os têm em grande honra. De fato, são eles quem decidem quase todas as disputas, públicas e privadas; e se qualquer crime é cometido, ou assassinato realizado, ou há alguma disputa de sucessão ou fronteiras, eles também as decidem, determinando as recompensas e penalidades [...]. De todos esses Druidas um é o chefe, que tem a maior autoridade dentre eles. Em sua morte, ou algum outro que seja de preeminente posição o sucede, ou, se são muitos de igual preeminência, eles disputam a primazia pelo voto dos Druidas ou, algumas vezes, mesmo pela força armada. Estes Druidas, em dado momento do ano, se encontram dentro da fronteira dos Carnutes, cujo território é reconhecido como o centro de toda a Gália, e sentam em conclave em um local consagrado. Para este local vão, de todos os lados, todos aqueles que têm disputas, e eles obedecem às decisões e aos julgamentos dos Druidas. (Livro VI.13).

Em relação aos ensinamentos e doutrinas dos druidas, César esclarece que:

> Os druidas normalmente não se envolvem na guerra, e não pagam taxas de guerra como os demais; eles são dispensados do serviço militar e isentos de todos os encargos. Tentados por estes grandes benefícios, muitos jovens dirigem-se por vontade própria para receber seu treinamento; muitos são mandados pelos pais e parentes. [...] A doutrina cardinal que eles ensinam é que a alma não morre, mas que após a morte passa de um para outro; e esta crença, sendo assim o medo da morte colocado de lado, considerada o maior incentivo para o valor. Além disso, eles têm muitas discussões no tocante das estrelas e seus movimentos, o tamanho do universo e da terra, a ordem da natureza, a força e os poderes dos deuses imortais, e entregam seu conhecimento aos jovens. (Livro VI.14).

Desses fragmentos, percebemos nos autores clássicos uma visão bastante positiva dos druidas: homens extremamente honrados em suas comunidades,

desempenhando os papéis de filósofos e educadores: note-se que Diodoro de Sicília e Estrabão utilizam o termo filósofo indicando que os druidas constituam um grupo intelectualizado que se dedicavam a refletir e aprender, mas também, como aponta Jane Webster (1999, p.9), pode sugerir que ensinavam sua filosofia para os outros, ou especificamente, à elite da sociedade. Eram também responsáveis pela justiça, assim como estavam à frente em assuntos políticos (como decisões de guerra e paz).

Note-se ainda que, embora somente em Diodoro de Sicília encontremos a menção explícita da relação da crença dos celtas com a doutrina da metempsicose de Pitágoras:

> Pois a crença de Pitágoras prevalece entre eles [os celtas], que as almas dos homens são imortais e que depois de um determinado número de anos eles começam uma nova vida, com a alma entrando em um novo corpo (Livro V.28.6).

É significante a semelhança com os elementos expostos por Estrabão e Júlio César, de modo que acredito não ser errôneo sugerir que para todos estes autores seja possível estabelecer de fato uma relação dos druidas com a doutrina pitagórica.

Quando entramos no campo das práticas religiosas, porém, encontramos todo o descontentamento destes autores, principalmente no tocante dos sacrifícios realizados:

> Eles também possuem um costume que é especialmente surpreendente e incrível, no caso de pensarem em assuntos de grande preocupação; pois em casos como estes eles devotam para morrer um ser humano e cravam uma adaga nele na região acima o diafragma, e quando a vitima apunhalada cai eles leem o futuro pelo modo como ela caiu e pelas contorções de seus membros, bem como pelo fluir do sangue, tendo aprendido a colocar confiança numa prática antiga e continuada de observar estas situações. E é um costume deles que ninguém deve fazer um sacrifício sem um "filósofo". (Diodoro de Sicília, Livro V. 31.4)

> Mas os romanos colocaram um fim neste costume, assim como todos aqueles conectados com sacrifícios e adivinhações que se opõe aos nossos costumes. Eles costumavam a apunhalar um ser humano, que eles devotavam para morrer, nas costas com um sabre, e então adivinhavam da sua luta contra a morte. Mas eles não sacrificariam sem os Druidas. (Estrabão, IV.4.5)

> Toda a nação dos gauleses e muitíssimo devota de observações rituais, e por esta razão aqueles que são

> afligidos com as mais graves doenças e aqueles que estão engajados em perigo de batalha ou sacrificam vitimas humanas, ou fazem voto de fazê-lo, empregando os Druidas como ministros para estes sacrifícios. (César VI.16)

César prossegue seu relato a respeito dos sacrifícios realizados pelos druidas:

> Outros usam figuras de imenso tamanho, cujos membros feitos de galhos são preenchidos com homens vivos; Eles colocam fogo e os homens morrem nas chamas. Eles acreditam que a execução daqueles que tenham sido presos por roubo e furto ou outro crime sejam mais atrativos aos deuses imortais; mas quando o suprimento destes falta, recorrem à execução de inocentes. (grifo nosso) (Livro VI.16).

Esta informação ainda é ecoada por Estrabão, quando descreve os tipos de sacrifícios realizados pelos sacerdotes celtas:

> Ou tendo criado um colosso de palha e madeira, jogavam dentro dele gado e animais selvagens de todos os tipos e seres humanos, então faziam uma oferenda de fogo com a coisa toda. (Livro IV.4.5).

A associação entre os druidas e sacrifícios de vítimas humanas aparece de forma recorrente nas fontes clássicas, mesmo nos séculos I e II d.C., como por exemplo, em Suetônio recordando o decreto do Imperador Cláudio em 54 d.C. que "abolia completamente a inumana e bárbara religião dos druidas" (*Claudius* XXV.5).

O tema dos sacrifícios humanos sempre causou grande repulsa aos autores do mundo clássico que os relataram, evidenciando a "barbárie" dos povos não civilizados. Ademais, a sugestão de César de que mesmo vítimas "inocentes" podiam ser sacrificadas evidenciava a selvageria destes povos.

Chegamos assim ao impasse do qual este estudo trata, à figura do filósofo sacrificante, à imagem que reúne ao mesmo tempo inspiração e desgosto, cabendo a nós neste momento buscar possibilidades de análise, visando entender as relações que estes escritores criaram e mantiveram – ainda que apenas discursivamente – com os druidas e o significado destes discursos para a constituição e manutenção de uma identidade romana.

III – Identidade e Alteridade: Movimentos Complexos

Na historiografia clássica, encontramos para estes autores do século I a.C., a denominação de tradição possidônica, isto é, seriam autores que em seus trabalhos utilizaram da obra – agora perdida – de Possidônio de Apaméia (c. 135 – 50 a.C.).

Possidônio estudou estoicismo em Atenas e passou vários anos viajando pela Europa e o Norte da África. Escreveu uma continuação da *Historia* do grego Políbio, sobre a expansão romana a partir de 146 a.C., enfatizando principalmente aspectos geográficos e etnográficos (Nash, 1976).

A influência dos escritos de Possidônio, que viajou pela região sul da Gália entre os anos 100 e 90 a.C., não pode ser negada, assim como não deve ser superestimada. Estrabão é o único que faz menção explícita ao Possidônio, embora saibamos que Diodoro de Sicília também tenha tido acesso ao seu trabalho devido a menções no conjunto de sua obra, mas ambos, utilizaram-se também de outros autores – Estrabão inclusive cita o próprio César – na confecção de suas obras.

O principal aspecto que observamos desta herança possidônica, entretanto, é a linha direta entre muitas das características apresentadas pelos autores sobre os druidas com a filosofia estoica. Para o estoicismo a busca da virtude era o que havia de mais importante para o homem (Freeman, 2006) e não é possível negar que a imagem dos druidas – enquanto os "mais justos entre os homens", filósofos, pitagóricos – seja uma imagem de grande virtude e sabedoria.

Encontramos assim nesta etapa da construção da imagem dos druidas a tentativa de trazê-los, não somente eles, mas os celtas em geral, para dentro do mundo romano. A construção estoica destes "nobres selvagens", sábios soberanos – reais ou imaginários – dentre povos primitivos possuía um apelo que os tornava não apenas compreensíveis aos romanos, mas também uma continuação de seu próprio mundo – ainda que em um estágio menos avançado.

Um segundo elemento que se torna necessário abordar é a percepção de que o problema dos autores clássicos esteja resumido à religião e às práticas religiosas dos sacerdotes celtas. Devemos ter em mente que a prática de sacrifícios humanos fora abolida apenas recentemente no mundo romano. Como mostra J. S. Reid (1912, p. 35) Plínio, o velho expõe que foi somente a partir de 97 a.C. que Roma deixou de tolerar os sacrifícios humanos dentro ou fora de seus limites e ainda tão recente quanto em 114 a.C., sacrificou-se dentro de Roma dois gregos e dois gauleses para apaziguar os deuses.

Na verdade, como mostra Beard, North e Price, por um lado o sacrifício humano era visto como o ato estrangeiro, marcador de tudo aquilo que era não-romano ao mesmo tempo em que, porém, encontrava-se lugar para várias formas de assassinato ritual dentro da tradição e religião romana (1998, p. 156).

Como mostra Eric Orlin (2010), a religião romana ocupa um papel central na construção da identidade romana; sua capacidade de incluir e excluir elementos religiosos (como deuses, cultos, templos e etc.) significava também sua capacidade de alterar significativamente a relação entre Roma e outras comunidades, a princípio da península itálica, mas posteriormente das espalhadas pelo mediterrâneo. Seu caráter, portanto, apesar de "aberto", não deixa de ser um eficiente marcador de fronteiras da romanidade, isto é, entre o romano e o não-romano.

Analisando assim, a religião romana como este palco privilegiado para o estudo da manutenção de fronteiras e identidades, é possível deslocarmos o significado desta ênfase dada aos sacrifícios humanos de uma intolerância religiosa, para uma exclusão identitária.

Desta forma, esta etapa da construção da imagem dos druidas, aqueles que executam sacrifícios humanos, capazes inclusive de usar vítimas inocentes – e acreditar que seus deuses não veem problemas com isto – implica em evidenciar e torná-los para os romanos exatamente aquilo que os druidas não são, marcando aquilo que lhes falta: romanidade.

Esta etapa de cunho religioso, e que no caso específico dos druidas resulta em um processo de exclusão, como se pode perceber, representa um movimento mais sútil da construção e manutenção de fronteiras identitárias para os romanos, e somente em anos recentes vem sendo abordada pela historiografia.

IV – Conclusão

Apresentadas estas perspectivas, é possível visualizar na caracterização dos druidas por estes autores, um movimento duplo e complexo. De um lado observa-se uma etapa "estoica", inclusiva, de aproximação entre o mundo clássico e o mundo celta, um discurso que torna este "outro" compreensível, inteligível para os romanos. Esta aproximação, entretanto, encontra ao mesmo tempo um movimento contrário, uma etapa excludente onde ficam traçadas as fronteiras da romanidade, das quais os druidas são colocados do lado de fora, do não-romano.

Os druidas, como se sabe, não chegaram a entrar para o mundo romano. Nos séculos que se seguiram à conquista da Gália por Júlio César. A desestruturação daquelas sociedades ocasionadas por esta conquista e a reconfiguração que se deu ao longo do tempo não permitiu sua permanência/sobrevivência. Em autores dos séculos I e II d.C., como Plínio, o velho, Suetônio e Tácito, druidas aparecem ora como meros mágicos e médicos, sacerdotes reprimidos e perseguidos, insurgentes políticos que profetizavam o fim do Império Romano, até então desaparecem quase que por completo.

Teriam sido suas práticas religiosas que não permitiram sua cooptação por Roma? A resposta também é ambivalente. Até onde permite nossa leitura das fontes, podemos dizer que os druidas nunca realmente almejaram adentrar no mundo romano, sendo um grupo que resistiu à dominação romana. Roma, por sua vez, já havia cooptado todo um sacerdócio outrora, como no caso dos *galli* da Magna Mater (Turcan, 1996), mas não parecia disposta ou mesmo interessada em fazê-lo novamente, especialmente em relação aos druidas. Notemos que sua situação agora era muito diferente daquela que culminou no desembarque de Cibele em Roma.

O período entre os meados do século I a.C. ao final do I d.C., aparece principalmente como um momento de remarcação/redefinição de fronteiras identitárias ente Roma e as Províncias, e a imagem que apresentou-se dos druidas reflete bem esta realidade: acentuado o poder de Roma pelo mediterrâneo, diferentes povos e sociedades "entram" para seu domínio resultando na necessidade não apenas de conhecê-los – afinal já era antigo o contato entre Roma e estes povos – mas, torná-los parte de seu mundo, ao mesmo tempo, porém, reforçando a necessidade de se delimitar bem no que consiste a romanidade, separando assim o romano do não-romano.

Referências Bibliográficas

Fontes:

DIODORO DE SICILIA. *Library of History*. Vol. III. books 4.59-8. Loeb Classical Library Edition. Trad. para o ingles de C. H. Oldfather. Reprinted. Cambridge: Harvard University Press. 2000

ESTRABÃO. *Geography*. Vol. II. books 3-5.Classical Library Edition. Trad. para o ingles de H. L. Jones. Reprinted. Cambridge: Harvard University Press. 2006.

JULIO CÉSAR. *The Gallic War*. Loeb Classical Library Edition. Trad. para o inglês de H. J. Edwads. Reprinted. Cambridge: Harvard University Press. 2004.

SUETÔNIO. *The lives of Caesars.* Vol II. Loeb Classical Library Edition. Trad. Para Língua Inglesa de J. C. Rolfe. Reprinted. Cambridge: Harvard University Press 1914.

Livros e Artigos:

BEARD, Mary et al. *Religions of Rome* v. 2. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

COLLIS, John. *The Celts. Origins, Myths and Inventions*. Brimscombe Port: Tempus, 2006.

CUNLIFFE, Barry. *The Ancient Celts*. Londres: Penguin Books. 1997.

FREEMAN, Philip. *The Philosopher and the Druids: A Journey Among the Ancient Celts*. London: Souvenir Press. 2006.

NASH, Daphne. *Reconstructing Poseidonio's Celtic Ethnography: Some Considerations.* In: *Britannia*. V. 7. (1976). pp. 111-126

ORLIN, Eric. *Foreign Cults in Rome: Creating a Roman Empire.* Oxford: Oxford University Press. 2010.

REID, J. S. *Human Sacrifices at Rome and Other Notes on Roman Religion.* In: *The Journal of Roman Studies.* V. 2. (1912). pp. 34-52.

TURCAN, Robert. *The Cults of the Roman Empire.* Oxford: Blackwell Publishing. 1996.

WEBSTER, Jane. *At the End of the World:* Druidic and Other Revitalization Movements in Post-Conquest Gaul and Britain. In: Britannia. V. 30. (1999). pp. 1-20

A INFÂMIA DO BÁRBARO: O GAULÊS E O GERMANO NOS *COMENTÁRIOS* DE CÉSAR

Priscilla Ylre Pereira da Silva

É por meio das diferenças culturais, sociais e políticas entre indivíduos e entre as próprias comunidades culturais que emergem as delimitações identitárias: o "nós" e o "eles" surgem simultaneamente e se observam com certa estranheza. Este processo de construção de identidades é contínuo e muito claro na Antiguidade Mediterrânica, na qual um grande número de grupos culturais distintos relacionava-se de variadas maneiras, seja por meio de conflitos militares, de intercâmbio comercial ou de trocas culturais. Consequentemente a quantidade de documentos produzidos por um grupo sobre os outros povos foi abundante. Neste contexto, no século I a.C., César escreveu os *Comentários às guerras das Gálias* e nos oito livros que compõem a obra narrou os oito anos de campanha em terras gaulesas. Durante o tempo em que comandou essas incursões militares, César alcançou a Bretanha, travando batalhas contra as tribos que lá habitavam, e ultrapassou o Reno – que se tornou importante marco limítrofe durante todo o período imperial romano. Além de narrar as batalhas travadas, César descreveu os costumes, a religião e a hierarquia política e social daqueles com quem entrou em contato.

Cabe-nos ressaltar que César dissertou sobre os costumes gauleses e germanos utilizando informações obtidas de contato direto com estes, episódio muito importante para sua época, pois, grande parte dos discursos acerca das populações "de fora" da esfera de influência romana eram confeccionados tendo como base apenas documentos produzidos anteriormente ou por meio de relatos de terceiros, que haviam entrado em contato a comunidade que seria descrita. Apesar disso, César não se desvencilha de todas as características e interpretações genéricas dos costumes gauleses e germanos que se encaixavam no estereótipo do "bárbaro" que circulava pelo Mediterrâneo. Nesse artigo, pretendemos primeiramente discutir o que seria o "bárbaro" para o mundo grego-romano, num segundo momento, evidenciar a atribuição de algumas das características desse termo aos gauleses e germanos nos relatos de César, e então, identificarmos as classificações pejorativas de algumas particularidades em batalha dos gauleses.

O "bárbaro" para o mundo greco-romano

Para entendermos o termo "bárbaro", devemos primeiramente pensar em como foi construída a identidade entre os gregos e para os gregos. Esta constituiu-se no contato entre eles próprios e os *outros*, os "bárbaros". A origem desse termo remonta da palavra grega *barbaroi*, derivada da onomatopeia *bar bar*, que indicaria uma espécie de expressão correspondente a uma língua incompreensível, "bárbaro" seria aquele ser que balbucia. De acordo com Silva (2011, p. 1), a arte, a literatura e a historiografia grega a partir do século V a.C., ligam a imagem do "bárbaro" aos comportamentos reprovados pelo ideal grego, para Aristóteles (c. 384-322 a.C.), esse ideal estaria ligado à moderação e ao autocontrole. A expressão torna-se, então, uma espécie de adjetivo para caracterizar os praticantes de ações descontroladas, de excessos, de *hýbris* em contraponto ao ideal grego de *syphorosíne*, que seria o autocontrole, a temperança.[1]

Os romanos também utilizaram o termo "bárbaro" para caracterizar aqueles que viviam fora de seu *limes* e que mantinham costumes culturais diferentes dos ideais greco-romanos, sob os quais eram instruídos os cidadãos da República em expansão. Porém, não pensamos a relação entre bárbaros e romanos como a relação de dois grupos distintos e sem conexão, entendemos a cultura romana como um conjunto de objetos, crenças, e práticas daqueles que se consideram e são identificados como romanos, e que se encontrava em constante mutação, visto que era frequente a aceitação de práticas antes descritas como não-romanas, na medida em que novos territórios eram conquistados no processo de expansão territorial (WOOLF, 1998, p. 11-12). O contato dos romanos com os povos dos locais conquistados pela República influenciava o panteão de deuses, adaptava as formas de guerrear das legiões, influenciava o desenvolvimento da arte, entre outras coisas.

Certamente, hoje entendemos que as culturas são diferentes e não existe nenhum tipo de superioridade de uma sobre a outra, mas para o grego e também para o romano, a sua cultura era a "civilização", em contraponto com os *outros*, aos quais muitas vezes agregavam características depreciativas, como se fossem membros de uma cultura "inferior" ou "incivilizada", quando na verdade eram apenas membros de uma comunidade cultural diferente. Concordamos com Augé (1999, p. 20 ss.) quando busca explicar que nas interações entre sociedades que possuem seu próprio conjunto social

[1] Para Aristóteles, *syphorosíne* indica o meio termo, a justa medida no que se refere aos prazeres. Platão descreve *syphorosíne* como o estado de alma onde predomina o gosto racional pelo Bem e que contrapõe a *hýbris*, a falta de controle. Platão define *syphorosíne* como uma virtude, com a qual o ser não deixaria se levar pelos desejos, mas sim, viveria com moderação, tendo o domínio sobre si.

simbólico distinto é quase impossível evitar o estranhamento, evidenciado nos relatos de uma sobre a outra. Esse estranhamento poderia levar à rotulação depreciativa de uns em comparação aos outros, ou à interpretação errônea de determinadas práticas socioculturais.

É importante esclarecer que por vezes a mesma comunidade social "de fora" apresentava-se no imaginário greco-romano de forma contraditória. Concordamos com Freeman (2002, p. IX), que ao discursar sobre os celtas, acredita que os múltiplos autores antigos que nos legaram as mais diversas informações sobre esse povo, tinham seus próprios interesses no momento de selecionar e alocar o tom de determinados dados. Alguns autores teriam uma visão menos negativa dos celtas, retratando-os como "nobres selvagens", detentores de uma alta moral filosófica já há muito perdida pelos romanos; outros autores se esforçariam para construir a imagem dos celtas como "bárbaros", adeptos aos excessos e à violência. Para ele, porém, muitos tentaram apenas coletar o máximo de informações da forma mais acurada possível, criando uma espécie de compêndio de informações acerca de outros povos. Visto isso, entendemos que a construção da imagem de diferentes povos "de fora" depende muito do período, do autor, da localização geográfica do mesmo e do propósito de sua obra.

De acordo com Nobert Elias (2000, p. 26 ss.), não há um motivo pré-estabelecido como etnia, cor de pele ou crença religiosa para que acontecessem conflitos entre diferentes comunidades, em sua pesquisa, utiliza como exemplo dois grupos de moradores de Winston Parva, que se diferenciavam por um único motivo mais evidente: o tempo de moradia naquela pequena comunidade urbana. Ou seja, a menor diferença poderia levar à estigmatização do outro. O autor demonstra que "a estigmatização como um aspecto da relação entre estabelecidos e *outsiders*, associa-se, muitas vezes, a um tipo específico de fantasia coletiva criada pelo grupo estabelecido" (ELIAS, 2000, p. 35), cria-se, então, um retrato irreal do outro, e ele é veiculado na forma de uma "fofoca depreciativa" para a afirmação do poder e da própria delimitação do grupo estabelecido, nesse caso, os romanos.

As diferenças entre gauleses e germanos quando comparados aos gregos e romanos eram muito aparentes. Se pensarmos o corpo como uma construção biológica, cultural, social e histórica, ele seria o veículo primeiro de transmissão cultural de determinada sociedade, a psicanálise, já na época de sua constituição, entendia o corpo como um texto a ser lido, como uma escrita tecida pela história (GOÉS, 2003, p. 43), e esses

quatro grupos culturais supracitados em muito se diferiam nas características físicas, na forma de vestir-se e portar-se, em batalha ou em outras situações diversas. Por esse motivo, muitas vezes a estigmatização dos habitantes do norte por meio dos relatos escritos de autores clássicos ligavam-se à sua estatura, a sua forma de vestir-se e a sua dieta, como também acerca de suas praticas culturais e modos de utilizar e tratar o corpo, seja no interior de sua comunidade ou em guerra, como trataremos com maior ênfase no decorrer do texto.

Mauss, ao publicar seu ensaio *As técnicas corporais* (1934), preocupava-se com as distintas formas que as sociedades utilizavam o corpo, o primeiro e mais natural instrumento que os homens obtiveram controle. Se a forma de marchar e utilizar a pá eram cometidos de forma diferenciada entre o exercito alemão e o francês, o mesmo poderíamos dizer sobre os gauleses e romanos. Pois o corpo é meio de exteriorização do individuo e interiorização e absorção do meio e dos predicados culturais da sociedade em que o individuo se inclui. A dieta, a forma de se vestir, o significado da utilização de determinados acessórios ou armas, todas essas diferenças manifestadas no corpo do indivíduo seriam as primeiras impressões visuais daqueles que os observam, e assim, dessas ações seriam elaboradas as diversas interpretações acerca da sociedade cujo aquele indivíduo pertenceria.

O gaulês e o germano em César

Foi durante os séculos IV e III a.C. que os estereótipos associados aos celtas adquiriram os contornos que seriam comuns à época em que César escreveu os *Comentários*, em meados do século I a.C (CUNLIFFE, 1999, p. 90-91). Foram nesses dois séculos que os contatos entre gauleses, romanos e gregos começaram a se tornar mais frequentes, devido às diversas hordas de guerreiros e de pequenos grupos migrantes que se dirigiam para a direção do Mediterrâneo. Foi neste intervalo temporal que ocorreu o saque de Roma, em aproximadamente 390 a.C., assim como vários ataques e saques menores à cidades mediterrânicas e o assentamento de populações gaulesas na Ásia Menor. A invasão do perímetro sagrado de Roma foi importante no processo de construção da imagem dos gauleses como guerreiros hábeis, cruéis e temíveis, mas esta passou por transformações até a época de César, talvez essa mudança de percepção pudesse ser explicada pela proximidade dessas populações célticas com a província romana na Transalpina, fundada no inicio do século II a.C., e o contato cada vez mais frequente

com os comerciantes e os produtos originários do Mediterrâneo, evidenciado pelo grande número de ânforas de vinho gregas e romanas encontradas em sítios arqueológicos das sociedades da cultura La Tène. César descreve propriamente essa mudança, alegando não poder mais compará-los (os gauleses) em coragem e força com germanos, já que haviam (os gauleses) se acostumado a uma variedade de confortos provenientes da província romana na Gália Transalpina (*Commentarii de Bello Gallico* 6-24). Ou seja, os estereótipos são maleáveis e mutáveis, pois, são construções em processo contínuo de transformação, assim como as delimitações de características comuns, traços, qualidades, valores, e até mesmo origens que identificavam e proviam coesão às comunidades antigas.

Não obstante, em diversas passagens de sua narrativa, principalmente durante as batalhas, as praticas gaulesas são associadas a predicados "bárbaros", pois as características genéricas associadas aos habitantes do norte foram veiculadas com sucesso e em grande abrangência no Mediterrâneo. É comum, ao entrar em contato com diferentes documentos clássicos, a presença de caracterizações genéricas de determinados grupos culturais. De acordo com Gruen (2011, p. 141), os gauleses e germanos eram representados como indivíduos que bebiam exageradamente, que cediam à ganância, sempre inconstantes e não confiáveis. A agenda política dos autores deve ser levada em consideração, sem dúvidas César tinha o objetivo de engrandecer as suas vitórias, em um momento em que era evidente a sua ambição de colocar-se em igualdade com cidadãos romanos como seu companheiro triúnviro Pompeu na opinião pública, sendo este detentor de inúmeras vitórias militares, em especial a vitória contra a revolta de escravos liderados por Spartacus, da qual conseguiu os louros.

De fato, César não se exclui daqueles que mostravam concepções pré-determinadas sobre os *outsiders*, por exemplo, ao negar a passagem dos helvécios pelo território da província romana na Gália Transalpina, sua justificativa pautava-se em sua falta de confiança naquela população. Primeiramente descreve os helvécios como "[...] os mais valentes entre os gauleses, pois quase todos os dias travam lutas contra os germanos, seja para defesa de suas fronteiras ou para tomar as deles" (*BG* 1-1), depois, ao apresentar sua natureza moral diz que "[...] não acreditava que se os deixasse passar pela Província, esses homens de tão mau coração se contivessem em não fazer nenhum mal ou dano" (*BG* 1-7-4). Os helvécios foram expostos por César como guerreiros hábeis, mas como indivíduos inconstantes e não confiáveis, adequando-se à imagem

genérica de "bárbaro" que circulava no Mediterrâneo. A batalha contra os helvécios que inicia as negociações e conflitos entre César e as mais diferentes tribos gaulesas e germanas. No decorrer dos *Comentários*, porém, identificamos certo esforço de César para demonstrar os gauleses como inimigos imbuídos de coragem e certa nobreza, mesmo que detentores de costumes peculiares. Os germanos, entretanto, recebem uma imagem mais violenta e distante dos ideais romanos.

Como já comentado, as diferenças entre as populações mediterrânicas e os habitantes do norte europeu eram visíveis, marcadas na superfície do corpo. Woolf (2011, p. 32) esforça-se em demonstrar que estatura e a alimentação foram importantes fontes de informações utilizadas para a própria construção da imagem do gaulês ou do germano como "bárbaro". A estatura mediana dos gregos e romanos é comprovadamente inferior à altura das populações transalpinas, de acordo com vestígios arqueológicos, a altura média dos homens célticos ultrapassaria 1.70 cm, enquanto os habitantes do sul europeu teriam vários centímetros a menos em sua média (ALLEN, 2007, p. 111). César mostra essa diferença muitas vezes em seus *Comentários*, associando-a à força e à coragem em batalha desses povos. Por exemplo, a expectativa dos legionários acerca do primeiro combate contra os germanos, somada às informações trazidas pelos mercadores e gauleses que já haviam entrado em contato com os habitantes de além do Reno, aterrorizaram o exercito romano, induzindo até mesmo à necessidade de um discurso encorajador para acalmar os ânimos dos legionários. Os gauleses e os mercadores relatavam os germanos como homens corpulentos, violentos, de incrível coragem e muito habilidosos no manejo de armas, e que nos encontros que haviam tido com eles, não ousavam nem olhá-los nos olhos (*BG* 1-38-2), em outra ocasião, os próprios gauleses zombariam da baixa estatura romana (*BG* 2-30-9).

Uma das explicações empregadas pelos próprios antigos sobre essa diferença de tamanho concentra-se na dieta, Woolf (2011, p. 33-34), nos mostra que a ingestão de leite e carne como principais produtos alimentícios era uma característica atribuída, por alguns autores clássicos, às populações não helenizadas, já que o mundo greco-romano consumia principalmente o pão e o vinho. Além disso, as populações que baseavam sua dieta no leite e na carne produziriam crianças maiores, e eram constantemente descritas como nômades ou seminômades. Essa distinção já é perceptível em Homero em sua narrativa sobre os ciclopes, que exibiam vantagem na estatura e consumiam a carne como base em sua dieta, representando as populações autóctones de regiões fora do

mundo grego. César, que associa aos germanos a detenção de uma maior estatura até mesmo em comparação com os gauleses, os atribui uma dieta cuja base seria, novamente, leite e a carne (*BG* 5-1; *BG* 6-22). Apesar de César associar aos germanos um porte mais avantajado que aos gauleses, continua a atribuir a eles elogios às habilidades militares, pois, são, desde os primeiros contatos com os romanos, apresentados como guerreiros por excelência. Sua força militar foi utilizada por César, que empregou a cavalaria céltica em forma de *auxilia* no exército romano. As técnicas gaulesas e seu modo de portar-se em batalha, porém, recebem diferentes interpretações.

Manifestações gaulesas de excessos e "falta de controle" em guerra

César narra os oito anos de campanha principalmente sob a ótica militar, as inúmeras batalhas contra os gauleses e germanos e as alianças que firmou com as mais diversas tribos do norte. Como já dito, os conjuntos simbólicos regentes de cada sociedade distinguem-se em graus, logo, também se diferenciam nas formas de utilização do corpo em batalha, na indumentária utilizada pelos guerreiros e nos predicados acerca dos rituais para iniciar e finalizar os conflitos. A guerra é uma forma de ritual, pois agrega todo um grupo simbólico de crenças tradicionais. Se para os romanos a guerra era travada por meio de legiões divididas de forma praticamente igualitária, que vestiam uniformes, recebiam soldo correspondente à sua patente, eram livres e portavam armas e armaduras com determinada consonância, essa seria a melhor forma, senão a "correta" e organizada de travar a guerra. As práticas gaulesas e germanas por vezes induziram a interpretações romanas equivocadas.

Escritores gregos e romanos de períodos posteriores a César continuaram descrevendo os celtas como dotados de extrema ferocidade, empregando cólera e força no momento do primeiro ataque, pois pareciam jogar todo o peso do corpo sobre a espada e o inimigo. Sua fúria em batalha sempre é mencionada, às vezes como um atributo positivo, às vezes como uma característica negativa de "bárbaro". A busca por reconhecimento individual, derivada da antiga tradição de resolver os conflitos por meio da eleição de um campeão, que lutaria contra o campeão oponente em um combate individual público, não se extinguiu e muitas vezes foi associada a uma noção de "falta de organização" e "ausência de unidade em batalha" por parte dos exércitos gauleses. Acreditamos que para os observadores essa prática exibiria o exército celta como um agrupamento de diversos indivíduos, e não um corpo coeso como o exército romano.

Além disso, o barulho que emanava dos componentes do exército celta sempre foi descrito por diversos autores como sinal de excesso e descontrole, César explicita diversas vezes em seus comentários a utilização de gritos para iniciar as investidas em uma mesma batalha. Em seu sétimo livro, no qual expõe sua vitória sobre a revolta dos gauleses contra a dominação romana, liderados por Vercigentorix. Narra que "os gauleses [...] cresceram em confiança que os romanos estavam perdendo a batalha, começou uma onda de grandes exclamações e gritos de dentro da cidade e daqueles no campo de batalha" (*BG* 7-80-5).

A confiança na vitória era descrita pelos observadores do Mediterrâneo como necessária para a continuidade da batalha gaulesa, a ideia de que o guerreiro gaulês fugir em retirada quando a vitória não estava certa era muito difundida, acreditamos que para afirmar que apesar da "superioridade" gaulesa quanto à força e estatura, a organização e disciplina romana mostravam-se capazes de vencer as batalhas.

Considerações finais

Acreditamos que "bárbaro" para os romanos, aproximava-se mais de um adjetivo pejorativo do que um grupo propriamente homogêneo de indivíduos; em César, podemos identificar variados mecanismos para a diferenciação dos povos que recebiam características de "bárbaros", o que mostra o emprego deste termo para caracterizar comunidades que detinham um estilo de vida social e individual diferente da comunidade latina. As sociedades distinguem-se umas das outras, e elas mesmas comportam indivíduos que se distinguem entre si. É por intermédio da educação, das necessidades e das atividades corporais que a estrutura social imprime suas marcas no individuo. As crianças são treinadas a controlar reflexos, inibir seus medos, selecionar paradas e movimentos. De fato os comportamentos adequados do individuo passa por critérios e são sancionados pela aprovação ou a desaprovação coletiva (LEVI-STRAUSS, 2011, p. 14).

A distinção entre germanos e gauleses por César nos mostra que havia um esforço de diferenciação mesmo no que tangia aos povos fora do *limes* romano. Estes não eram classificados como um grande grupo homogêneo de "bárbaros" em oposição aos romanos, e sim como vários grupos socioculturais distintos, com os quais os romanos nutriam relações por vezes conflituosas e por vezes amistosas. Porém, como todo discurso de poder, e assim se caracteriza o discurso de César, tende a ser dual, um grupo acaba sendo caracterizado como superior aos outros, e nesse caso, seriam os romanos

exibidos como “superiores” aos gauleses e germanos. Por esse motivo podemos retornar a questão da estigmatização daqueles indivíduos que se encontram “fora” desse grupo “superior” por meio da veiculação de informações depreciativas. Acreditamos, portanto, que infâmia dos grupos detentores de culturas distintas a latina e sua descrição como “bárbaros” provém do estranhamento entre grupos culturais diferentes, que mantêm uma relação complexa e que muitas vezes encontra-se confusa nas questões de interpretação de práticas e costumes morais que se distinguem dos ideais da cosmovisão do observador.

Referências

Documentação primária impressa

CÉSAR, J. *Comentario de las guerras de las Galias*. Traducción de José Goya y Muniain. Buenos Aires: Claridad, 2008.

Referências complementares

ALLEN, S. *Lords of Battle*: The World of the Celtic Warrior. Oxford: Osprey Publishing, 2007

CANFORA, L. *Julio César:* O ditador democrático. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CUNLIFFE, B. *The Ancient Celts*. London: Penguin Books, 1999.

CUNLIFFE, B. *The Celts*: A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2003.

DERKS, T.; ROYMANS, N. (ed.). *Ethnic Constructs in Antiquity*: The Role of Power and Tradition. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. *Os estabelecidos e os Outsiders*: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

GOÉS, C. O corpo da Psicanálise no território da História. In: *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

GREINER, C. *O corpo*: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GRUEN, E. S. (Org.) *Cultural Identity in the Ancient Mediterranean*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

GRUEN, E. S. *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2011.

LÉVI-STRAUSS, C. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

RIGGSBY, A. M. *Caesar in Gaul and Rome*: war in words. Texas: University of Texas Press, 2006.

RODRIGUES, J. C. Os corpos na Antropologia. In: *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

UNGERN-STERNBERG, J. The crisis of the Republic. In: FLOWER, H. I. (ed.) *The Cambridge Companion to the Roman Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

VELLOSO, M. P. *et alli*. Corpo: uma obra inconclusa. In: *Corpo*: identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

WILLIAMS, J. H. C**.** *Beyond the Rubicon*: Romans and Gauls in Republican Italy. Oxford: Clarendon Press, 2001.

WOOLF, G. *Becoming Roman***:** The origins of provincial civilization in Gaul. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WOOLF, G. *Tales of the barbarians*: Ethnography and Empire in the Roman West. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

Roteiro da Fama e da infâmia nas *Metamorfoses* de Ovídio

Raimundo Carvalho (UFES)

Resumo: O objetivo deste artigo é o de traçar um amplo roteiro da fama e da infâmia nas *Metamorfoses* de Ovídio, observando a ocorrência da palavra *fama*, como índice da presença de uma potência divina que se manifesta na propagação tanto do rumor que arruína quanto do louvor que exalta a reputação de um personagem.

Palavras-chave: Fama, Infâmia, metamorfoses

Começo evocando um conto de João Guimarães Rosa, intitulado "Famigerado" e incluído em *Primeiras Estórias*, narrando a conversa entre o famoso pistoleiro Damázio e o narrador da estória, um médico, a propósito do significado da palavra que dá título ao conto. A cena se desenvolve na frente da casa do narrador, que está na janela. O pistoleiro chega acompanhado de outros três cavaleiros. "Saíra e viera aquele homem para morrer em guerra[1]", observa o narrador, evidenciando as propriedades épicas do relato, pela caracterização heróica, aprumada, do valentão em contraste com as tristes figuras de "tropa desbaratada[2]" dos seus reféns. O inusitado da situação gera dúvida. A pergunta do tabaréu acirra o clima de tensão. A resposta do doutor tende a deixar de lado a indesejável significação pejorativa da palavra, por uma questão de estratégia, no sentido de não mexer com os brios do homem. Toda aquela ira concentrada e disposta a ser liberada a qualquer instante poderá voltar-se contra ele, o narrador. Pelo desenlace da estória, tudo dependeu de uma diplomática resposta, dada sob juramento, a modo de oráculo: " −Famigerado é inóxio, é "célebre", "notório", "notável"... (...) −*Famigerado*? Bem. É, "importante", que merece louvor, respeito...[3]". Depois de tantos questionamentos e esclarecimentos, o valente se rende, aceita um copo d'água, desfaz a atitude beligerante e faz o elogio do doutor: "Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída![4]"

Bem, evoquei o *Famigerado* para dizer que, desde sempre, o domínio da Fama encerra uma ambiguidade. A resposta do que seja o fenômeno da Fama depende primeiramente de que se esclareça a sua dualidade: a boa fama e a má fama. Alguém é

[1] GUIMARÃES ROSA, 1994, p 393.
[2] Idem.
[3] Idem, p 395.
[4] Idem, p 396.

famoso para o bem ou para o mal. E isso vai depender do conjunto dos valores morais que cultiva determinada sociedade. Nas sociedades guerreiras como a grega, a romana e a do sertão rosiano, a noção de honra e dignidade pessoal é algo bastante arraigado. Por ela se luta, se empunham armas. Por ela, mata-se ou morre. Para certos homens, uma vida sem honra, sem dignidade, é pior que a morte. Nestas sociedades, a atividade guerreira é alimentada constantemente por um sistema de rememoração. São sociedades tradicionais movidas pela potência da palavra cantada, da palavra falada e mesmo pela palavra escrita, quando esta vem a dividir com aquela a responsabilidade de manutenção da memória viva da comunidade.

Numa sociedade tradicional, portanto, a fama é uma potência da voz e está inserida no complexo estrutural que chamamos de oralidade, que inclui desde a voz cavernosa dos presságios divinos, os cantos dos poetas, até a tagarelice sem freio da multidão sem rosto que compõe a opinião pública. Como corolário daquela ambiguidade fundante, o domínio da fama recobre tanto o verdadeiro como o falso. É voz divina a ser corretamente interpretada para se obter a verdade de sua significação, ou voz humana, sobre a qual recaem severas desconfianças ou a adesão da maioria. Uma noção assim tão complexa, a despeito de sobreviver no sistema da língua como um substantivo comum, é primordialmente, uma potência divina, um nume, uma divindade. *Pheme*, vocábulo grego que partilha com o latino *fama* o mesmo étimo, aparece em Odisseia XX, 100, com o sentido de presságio divino. Em seguida, aparece em *Os trabalhos e os dias* também como uma divindade. Diz Hesíodo, nos versos 761-4: "Má fama (phéme kakè) é coisa ligeira, muito fácil de erguer,/ mas é dura de suportar e difícil de se livrar./ Ninguém fica livre de todo da fama (phéme) que um dia/ o povo espalhou. Por certo, também ela é um deus (theós)[5]".

Marcel Detienne, partindo deste último verso de Hesíodo, escreve um curto ensaio intitulado "La Rumeur, elle aussi, est une déesse", traduzido para o português como "O Rumor também é um deus", por Mário da Gama Kury, e incluído no livro *A escrita de Orfeu*. O artigo trata da propagação do boato, "esses sussurros que surgem misteriosamente, alastram-se em segredo e formam um gênero que não é a anedota, nem o provérbio, nem tampouco o mito[6]". Estas sociedades de tipo tradicional, "subjugadas pelo prestígio da boca e do ouvido, vivem sob a ameaça constante das informações

[5] HESÍODO, 2011, p 110-111.
[6] DETIENNE, 1991, p 107.

incontroladas, das maledicências infundadas e de tudo que pode cativar o ouvido[7]". Reconhecido desde sempre como uma potência divina, "com um altar, um culto, sacrifícios, e no meio de um pequeno panteão de divindades cujos nomes constituem a lista de grandes ou pequenos fenômenos psicológicos: o Temor, o Esquecimento, o Pudor ou a Querela[8]", o Rumor "exige, para além da linha divisória entre o verdadeiro e o falso, que se interrogue sobre o poder extraordinário dele para fazer nascer a crença, mobilizar a opinião e as multidões, para também dar à cidade múltipla sua identidade secreta e muda em uma só e mesma voz[9]". "Na tradição grega", afirma Detienne, "o Rumor vivia numa paisagem onde as palavras agourentas faziam eco a sons, a sopros oraculares, nos quais a voz reconhecida dos deuses murmura um clamor terrível, surgida em meio ao burburinho sonoro das criaturas humanas: velhos loquazes, aedos encantadores, criadas tagarelas e cochichos malévolos[10]". É da atividade desse nume que nasce "o renome, o nome memorável, a glorificação perene". Lembremos aqui o nome de Phêmios, "o homem do rumor", um dos aedos da Odisséia. "Phêmios traz em seu nome, como presságio seguro, a potência da voz, una e múltipla, que dá o renome e a glória[11]". Também Zeus era conhecido como Phêmios, o "senhor das vozes" e era nele que todo rumor encontrava a sua fonte. Para quem sabe ouvir, qualquer rumor é presságio, "uma voz pontual, instantânea" que, "de boca em boca e de ouvido em ouvido, se metamorfoseia em narração formal, cada pessoa acrescentando-lhe ou tirando-lhe qualquer coisa, por um procedimento inconsciente mas sempre numa criação múltipla[12]".

Se já em Hesíodo, a Fama é reconhecida como uma divindade, somente em *Eneida* IV, 173-188, encontraremos uma descrição pormenorizada da deusa :

Extemplo Lybiae magnas it Fama per urbes,
Fama, malum qua non aliud uelocius ullum;
Mobilitate uiget uiresque acquirit eundo;
Parua metu primo, mox sese attollit in auras,
Ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
Illam Terra parens, ira irritata deorum,
Extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
Progenuit pedibus celerem et pernicibus alis,

[7] Idem.
[8] Idem, p 108.
[9] Idem.
[10] Idem, p 109.
[11] Idem, p. 110.
[12] Idem, p 112.

Monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae
Tot uigiles oculi subter, mirabile dictu,
Tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit aures.
Nocte uolat caeli medio terraeque, per umbram
Stridens, nec dulci declinat lumina somno;
Luce sedet custos aut summi culmine tecti,
Turribus aut altis, et magnas territat urbes,
Tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri.

Já Fama vai às grandes cidades da Líbia,
Fama, do que ela mal nenhum é mais veloz,
Ao mover-se vigora e adquire força andando;
Baixa, primeiro, a medo, logo se ergue aos ares,
No chão caminha e oculta a cabeça nas nuvens.
A mãe Terra, irritada com a ira dos deuses,
Dizem, irmã mais nova de Céo e Encélado,
Gerou, célere, com pés e asas ligeiros,
Monstro horrendo e ingente, cujo corpo esconde
Sob cada pluma um olho vígil, (maravilha!),
Língua e boca falantes, e orelhas erguidas.
Voa de noite em meio ao céu e a terra, à sombra,
Silvando, e não entrega os olhos ao doce sono;
De dia senta-se de guarda, em sumo teto
Ou alta torre, e grandes cidades aterra,
Núncia tenaz do falso, do torto e do vero[13].

Convém observar, primeiramente, nesta passagem, o contexto da intervenção da divindade, logo após a cena do idílio amoroso de Eneias e Dido numa gruta, em meio a uma tempestade fabricada pelos deuses, inclusive Terra, da qual Fama provém. A situação de Dido se agrava. A aliança que ela almeja com o ilustre visitante não passa de um "furtiuum amorem" para este. Dido está apaixonada, fora de si, e definitivamente presa na rede do destino imposto pelos deuses. A Fama, potência ctônica, atua no sentido de acelerar o desenlace do drama, tornando público o que, por ora, ainda estava restrito aos próprios amantes. A atuação da Fama aqui mostra toda a sua força desagregadora em face da paixão de Dido que, se fosse totalmente correspondida, poderia minar o projeto do troiano de fundação de um novo império. Ambígua por princípio, a deusa age segundo um plano, uma profecia. Como potência ctônica ela é também uma potência oracular. E como um oráculo em contínua expansão, a sua linguagem é programaticamente ambígua, com a finalidade de gerar novas ambiguidades e desconfianças. O destino do herói é atingir a glória, a Fama em seu aspecto mais luminoso e eterno. A paixão de Dido é um obstáculo a ser vencido, e para

[13] Todas as traduções de versos latinos constantes deste artigo são de minha autoria.

isso, a Fama se mostra em seu aspecto mais mesquinho, danoso e devastador: o boato, a maledicência. Como potência da voz, a Fama comporta a mesma ambiguidade de outras potências, do mesmo domínio, como as Musas, que, como Hesíodo informa, sabem "muitas mentiras dizer símeis aos fatos[14]". No entanto, dada a sua loquacidade, a Fama mais se parece com as Piérides, a versão mortal e negativa das nove musas, tal como as descreve Ovídio no livro V das *Metamorfoses*. Punidas pela *hybris* de quererem igualar-se às filhas de Zeus, as filhas de Piero foram transformadas em pegas, pássaro cuja voz se assemelha à voz humana[15].

Portanto, é partir desse quadro complexo, que enraíza o fenômeno da fama no sistema de crenças de uma sociedade arcaica regida pela vocalidade, ou seja, dominada pela voz, que nos propomos a pensar a questão em pauta. Num mundo, onde tudo e todos são compreendidos numa sacralidade totalizante, não é estranho que, mesmo fenômenos que para nossa sensibilidade moderna em nada se parecem com o sagrado, como a fofoca e a fama, tenham sua origem no divino. Para esses povos, imersos no mito, o domínio do sagrado engloba tanto as potências do negativo, do falso, como as potências do positivo, do verdadeiro e do bem.

É desse pano de fundo mitológico que a Fama se destaca nas *Metamorfoses* de Ovídio, lembrando, porém, que, na qualidade de texto literário, o poema de Ovídio, participa da natureza ambígua do mito, sem, no entanto, perder de vista a história e a rede complexa de textos com os quais dialoga e que refletem as questões concretas de seu tempo. Ou seja, a matéria mitológica em Ovídio é enquadrada pela razão histórica, que, em última instância lhe garante significação e permanência, sem, no entanto, barrar-lhe o comércio com o pensamento mítico.

A rede de rumores das Metamorfoses

O que são as *Metamorfoses* de Ovídio? Trata-se de um dos mais longos poemas que a tradição literária nos legou. Nele, o poeta tentou abarcar a história do mundo desde a origem até os seus dias, submetendo tudo e todos ao princípio da metamorfose constante. São histórias de deuses e homens e de como as coisas chegaram a ser o que são. Oscilando entre vários registros, o poeta faz uma mistura de gêneros, produzindo

[14] HESIODO, 1991, p 103.

[15] Interessante observar o canto das Piérides no Livro V, v 318-31, em que narram episódio da Gigantomaquia, apresentando uma versão distorcida, na qual os olímpicos estão em desvantagem na luta contra Tifeu, o filho da Terra, a ponto de terem de se disfarçar, ridicularmente, de animais, para fugirem.

um estilo híbrido, no qual concorrem características dos gêneros épico, elegíaco e dramático, para apresentar uma visão do ser humano premido entre as determinações do destino, representada pela intensa atividade dos deuses, e os rigores da luta pelo poder entre os homens. São histórias de guerras, contendas e de amores. São paixões impossíveis, barradas por alguma falta ou fatalidade. A violência impera como *modus operandi* dos deuses e dos poderosos, mas, ao fim, sobressai a visão conciliadora do poeta sobre o caos aparente. A história, apresentada nesta visão conciliadora, é um prolongamento do mundo mítico. No entanto, o poeta não deixa de questioná-la, através do jogo e das artimanhas do signo literário, num processo de acirramento da ambiguidade que lhe é inerente e que o diferencia de outros signos.

Por isso, vamos proceder a um levantamento das ocorrências da palavra *fama* nas *Metamorfoses*, no intuito de apresentar os vários sentidos que a palavra adquire no poema, atentando sempre para o contexto em que aparece. É esse contexto que ajudará a clarificar a sua significação entre as tantas possíveis. A palavra *fama* aparece mais de trinta vezes no poema e comparece em todos os 15 livros, exceto no Livro XI. Essa proliferação do vocábulo e o seu aparecimento em pontos-chave do poema fazem das *Metamorfoses* um poema regido pelos princípios da Fama, dentre os quais destacamos a ambiguidade, o hibridismo e o monstruoso[16]. Como todo poema épico, ele é depositário da fama e da glória dos heróis. É nele que está reunida a multiplicidade de vozes que constituem o rumor público do qual depende a circulação do renome ou da infâmia do personagem, seja ele deus ou mortal. É através do poema também que o poeta assegura a própria fama.

É característico do pensamento mítico o estabelecimento de uma identidade entre a palavra e o que ela designa. Pelo nome da divindade, a coisa que ela representa é divinizada, como se a palavra apreendesse na sua essência o objeto a que ela se refere. É nessa direção que faz sentido pensar que a potência divina nomeada pela palavra *fama*, esteja sendo evocada quando a palavra *fama* aparece no poema, mesmo que aparentemente isso não esteja evidente. É o contexto (a posição em que aparece e os

[16] Cf. JOUTEUR, 2009, p 43-58, que afirma que a epopeia do poeta de Sulmona pode ser percebida como um vasto *monstrum*, sendo que o monstro híbrido perde em Ovídio suas conotações negativas para se tornar um símbolo da imaginação criadora que libera o imaginário e amplia o território da invenção, rompendo as fronteiras entre o real e a ficção, a norma e a anomalia, a lei e a transgressão. Para a autora, os monstros e híbridos ovidianos demonstram a relatividade da norma: o monstro não é uma figura aberrante que se expõe numa vitrine de curiosidades, nem mesmo a expressão simbólica do mal. Ele é um ser na fronteira do humano.

atributos de que vem acompanhada, dentre outros elementos) que confirma essa percepção.

A primeira aparição da palavra *fama* no poema dá-se em I, 445- 51:

Neue operis famam possit delere vetustas,
Instituit sacros celebri certamina ludos,
Pythia perdomitae serpentis nomine dictos.
Hic iuuvenum quicumque manu pedibus rotaue
Vicerat aesculeae capiebat frondis honorem;
Nondum laurus erat longoque decentia crine
Tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus

Para que a fama deste feito não morresse,
instituiu os célebres certames Píticos,
nome oriundo da serpente derrotada.
O jovem que, com mão, pés ou roda, vencesse
lá, era honrado com um ramo de carvalho;
ainda não havia louro, e Febo ornava
a fronte e a longa coma com qualquer folhagem.

Aqui, primeiramente, devemos observar a posição do acusativo *famam* relacionado ao nominativo *vetustas*[17], que poderíamos traduzir por tradição, e que marca a longa duração temporal de que depende o poema. O genitivo *operis* que restringe o sentido de fama significa tanto a vitória do deus sobre a serpente Píton, como aponta para o *opus magnum* ovidiano, a obra poética em curso, cuja fama será evocada no final do poema. Apolo é célebre também pelos oráculos que emite e pela lira com que preside a atividade poética. Ele aqui é o protótipo do herói épico, o matador de monstros. Os *sacros ludos* é o momento solene que preserva a memória coletiva e dá continuidade, através das disputas e exercícios envolvendo o corpo, do qual depende a voz que comanda essa comunidade. A ambiguidade da situação introduzida por Ovídio será sentida na sequência, quando a ação de outro deus, Amor, questionará a abrangência do poder de Apolo.

Voltando um pouco atrás no poema, é interessante observar o aparecimento da palavra *infamia* nos versos 211 e 215 do livro I. O contexto é a relato das atrocidades de Licáon. Licáon descende dos Gigantes, raça que despreza os deuses, nascida do sangue

[17] O substantivo *vetustas* aparece mais sete vezes, sempre em nominativo: em I, 400, *uetustas* com o sentido de antiguidade, tradição;XII, 181, *tarda uetustas*/longa idade XIV, 695, *multa uetusta*/ longa idade; XV, 156, *uetustas*/o tempo; XV, 234, *inuidiosa uetustas*/ velhice invejosa; XV, 623, *spatiosa uetustas*/longo tempo passado; XV, 873, *edax vetustas*/ tempo voraz. Além disso, o adjetivo *uetustus*/antigo comparece quatro vezes: em IV, 642, *uetustae* sortis/ antigo oráculo; VI, 521, *siluis uetustis*/ nas florestas antigas; VII, 742, *lucos uetustos*/bosques antigos e XI, 360, *luco uetusto*/ em bosque antigo.

caído na terra. Trata-se, no poema, da primeira metamorfose propriamente dita, a de um homem em lobisomem. Júpiter em pessoa desce à terra para se inteirar dos fatos e punir a impiedade de Licáon, desejando tratar-se de um boato falso, mas a verdade é mais contundente que a sua repercussão. A infâmia de Licáon é, sem dúvida, a primeira e mais negativa manifestação do fenômeno da fama nas *Metamorfoses*. Ela mobilizou o Olimpo inteiro, reunido em assembleia. A manifestação dos deuses vai num crescente acústico, do murmúrio ao clamor geral, até que Júpiter decide ele mesmo punir a *hybris* do nefando personagem.

Em Met. II, 268, a expressão *fama est* que pode ser traduzida como "é voz corrente", "conta-se", encabeça uma sequência de notícias sobre os estragos do incêndio cósmico causado pela *hybris* de Fáeton, em seu tresloucado passeio no carro do pai, o Sol. O incêndio atinge os domínios das divindades marinhas Nereu, Dóris, Nereidas e Netuno, culminando com o apelo dramático da Terra. A expressão *fama est* indicia que estamos no terreno do presságio, da mensagem oracular. Após a intervenção da Terra, Júpiter decide pela morte do pretensioso auriga. Ainda no livro II, v 531-707, há uma série de historietas envolvendo um dos aspectos negativos do fenômeno da fama, a fofoca, a delação, sempre punida pelos deuses. Apesar de dizer a verdade, o delator, *index*, é punido por causa de sua indiscrição. Assim aconteceu com corvo *loquax* e a gralha *garrula*. A série termina com a *infamia* da pedra, *index* da desonestidade do velho Bato (v 707).

No Livro III, há quatro ocorrências da palavra *fama*. As duas primeiras referindo-se a Tirésias, o famoso adivinho. Os v 339/40 [Ille per Aonias fama celeberrimus urbes, inreprehensa dabat populo responsa petenti.// Este, com fama pelas cidades da Aônia,/ respondia infalível a quem o inquiria.] servem como introdução à história de Narciso e Eco. Os versos 511/2 encerram a historieta, criando uma espécie de moldura: [Cognita res meritam uati per Achaidas urbes/Adtulerat famam nomenque erat auguris ingens.//Tal fato deu ao vate merecida fama/e grande era o nome do áugure na Acaia. No verso 546 [(...) at uos pro fama uincite uestra// mas vós, vencei em prol de vossa fama.], *fama* aparece com o significado de glória[18] que se conquista na luta e vem claramente em oposição aos novos ritos introduzidos com a emergência de uma nova

[18] A palavra *gloria* ocorre onze vezes em todo o poema, geralmente, em discurso direto, no qual algum personagem reafirma a sua excelência na guerra ou sua origem nobre: em I, 46, Amor, antes de atingir Apolo com uma flechada; III,654, Baco disfarçado de menino ao marinheiros que querem enganá-lo; IV, 639, Perseu a Atlas; VIII, 427, Meleagro a Nonácride; IX, 55 Aqueloo a Hércules; XII, 292, Lápitas aos Centauros; XIII, 96 Ájax a Ulisses.

divindade: Baco. Quem defende os valores épicos é Penteu, descrito um pouco antes como zombador de deuses (contemptor superum) que ri dos oráculos de Tirésias, zombando de sua cegueira (v 513-16). A última ocorrência (v. 700) é de novo a expressão *fama est* informando o prodígio da libertação de Acetes, o sacerdote do novo deus, sem intervenção humana. Tal fato prepara o desenlace da história trágica de Penteu, morto pelas mãos da mãe e da tia, durante o delírio báquico destas. Um detalhamento maior dos elementos desses episódios poderia nos ajudar a perceber a ambiguidade das noções de certo e errado, verdadeiro e falso etc. Mas ressalto apenas a forte ligação da noção de fama ao universo do oráculo, do sagrado e do inaudito.

A única ocorrência da palavra *fama* no livro IV é no v 305, [Saepe sua illi fama est dixisse sorores:// É fama que as irmãs há muito lhe disseram:] em meio à história de Sálmace, contada por uma das Mineides. No verso 285, que inicia o relato, aparece o adjetivo *infamis* atribuído à fonte de Sálmace. A má fama da fonte está no fato de ela ser um lugar de produção do híbrido e da inversão sexual. As do Livro V, v 256 [Fama noui fontis nostras peruenit ad aures,// Veio ao ouvido a fama de uma nova fonte,], em que Atena se dirige a uma das musas perguntando sobre a nova fonte surgida do coice do cavalo Pégaso; os v 262/3, com a resposta da musa [Vera tamen fama est et Pegasus huius origo/ fontis;// É vera a fama, e Pégaso é a origem desta/fonte;] e o v 580 na fala de Aretusa [Sed quamuis formae numquam mihi fama petita est// E, embora não querendo fama de beleza,], todas elas abarcam episódios ligado ao mundo das ninfas, reforçam o caráter de agouro/presságio que está na base do vocábulo fama. No v 148 aparece, numa lista de guerreiros, um certo Argites, *infamis* pelo parricídio.

No livro VI, os versos 30/1 [Consilium ne sperne meum; tibi fama petatur/ Inter mortales faciendae máxima lanae;/ Não desprezes o meu conselho; a fama máxima/ nos trabalhos de lã, busca entre as mortais; e o v 267 [Fama mali populique dolor lacrimaeque suorum// Fama do mal, a dor do povo e os ais dos seus] o vocábulo "fama" aparece primeiro com o sentido de renome e depois de notícia, em contexto semelhante, ou seja, em meio a um conflito entre deusas e mortais. No primeiro caso, temos o certame entre Atena e Aracne e, no segundo, o desafio de Níobe à deusa Leto, mãe de Apolo e Diana. O primeiro confronto resulta na transformação da tecelã Aracne em aranha e o seguinte nas morte dos filhos e filhas de Níobe. Trata-se de relatos que representam a *hybris* de mortais que se querem melhores que os deuses. A punição que

disso decorre é exemplar, pois a divindade não suporta ver diminuída a sua honra em favor de um mortal[19].

No livro VII, no v 147, a expressão *reuerentia famae* que pode ser traduzida por "respeito à reputação" vem numa apóstrofe do narrador à maga Medeia e faz uma referência clara às artes mágicas que fizeram de Jasão um ser invulnerável. O herói épico é aqui também de certa forma rebaixado, pois a sua vitória dependeu mais da magia da bárbara Medeia do que de suas virtudes guerreiras. Ainda tratando da magia de Medeia, no v 269 aparece o adjetivo *infames* atribuído às asas de uma ave vampiro (*strigis*), numa lista de ingredientes que dispõe também de entranhas de lobisomem (ambigui lupi). No v 475 [Turba ruit tantaeque uirum cognoscere famae/ expetit /a multidão acorre e homem de tanta fama/ quer conhecer] vale observar *turba* no início do verso e *famae* em posição final, como se quisesse marcar uma oposição imagética entre a multidão e o herói que dela se destaca. O tom paródico dos versos 542-4, cujo contexto é a peste, cobra ao cavalo adoecido, o que normalmente se cobraria de um herói épico:

> Acer equus quondam magnaeque in puluere famae
> Degenerat palmas ueterumque oblitus honorum
> Ad praesepe gemit leto moriturus inerti.
>
> Ágil cavalo, grande fama em pista outrora,
> Denigre as palmas e, esquecido de honra antiga,
> Nos estábulos geme, inerte em morte lenta.

No livro VIII, o v 267 [Sparserat Argolicas nomen uaga fama per urbes/ Theseos (...)// Fama errante espalhara em cidades argólicas/ o nome de Teseu (...)] referindo-se à vitória de Teseu sobre o Minotauro, realça a força propagadora da fama, condizente com a grandeza do feito e a excelência do herói fundador, matador de monstros, capaz de enfrentar muitos perigos. No v 97, Minos exclama: "o nostri infâmia saecli/ ó infâmia do nosso tempo", referindo ao crime de Cila que traiu a pátria e o pai, matando-o, por amor a ele, Minos.

No livro IX, v 14, *famamque laborum* (e a fama dos trabalhos) ocorre num contexto de disputa entre Aqueloo e Hércules por Dejanira. Mais adiante, no v 137, *Fama* aparece pela primeira vez claramente personificada, tendo por atributo *loquax*, e seguida pelas orações adjetivas nos versos 138/9. Aqui se misturam contexto épico com

[19] Cf. FABRE-SERRIS, 1995, p 66-80.

fofoca de alcova (*ueneris nouae fama*, no v 141), envolvendo Hércules. A passagem toda (v 134-143) é relevante também porque descreve o *modus operandi* da divindade, seu caráter ambíguo e desagregador. Vale lembrar que, nesta passagem, Ovídio opera exatamente como Virgílio o faz no episódio da paixão de Dido por Eneias:

Longa fuit medii mora temporis, actaque magni
Hercules implerant terras odiumque nouercae.
Victor ab Oechalia Cenaeo sacra parabat
Vota Ioui, cum fama loquax praecessit ad aures,
Deianira, tuas, quae ueris addere falsa
Gaudet et e mínimo sua per mendacia crescit,
Amphitryoniaden Ioles ardore teneri.
Credit amans uenerisque nouae perterrita fama
Indulsit primo lacrimis flendoque dolorum
Diffudit miseranda suum;

Longo tempo passou, e as façanhas do grande
Hércules e o ódio da madrasta enchem a terra.
Vencedor da Ecália, apronta o rito a Júpiter
Em Ceneu, quando Fama loquaz, teus ouvidos,
Dejanira, alcançou; ela que ao vero o falso
Apraz unir, e aumenta a mentira do mínimo,
Diz que o anfitriônide amava a tenra Iole.
Crendo na fama desse novo caso, a amante
Infeliz foi às lágrimas primeiro, e a dor,
Chorando, difundiu;

No v 555 do livro IX, reaparece a expressão *reuerentia famae* numa fala em que Bíblis insta o irmão à prática do incesto, contrapondo à opinião dos velhos conhecedores das leis a audácia juvenil dos amantes. Observemos logo no verso seguinte a presença do *timor*, um dos numes do cortejo da deusa Fama. Fama reaparece nos v 666/9 que introduz a história de Ífis, que, nascida menina, é criada como menino e se apaixona por Iante, também menina, e afinal é transformada em menino por força da intervenção da deusa Ísis, para efetivar a sua união com a amada. As duas histórias, o desejo incestuoso de Bíblis e a homossexualidade de Ífis, ainda que esta última tenha final feliz por intervenção divina, apontam para a ruptura de certos pressupostos tidos como naturais. A monstruosidade da situação as confina ao nível do nefando, da transgressão, da culpa, que só a ambiguidade do sagrado pode comportar:

Fama noui centum Cretae forsitan urbes
Implesset monstri, si non miracula nuper
Iphide mutata Crete propriora tulisset.

> Fama de tal prodígio às cem urbes de Creta
> talvez chegasse, se um portento mais recente,
> a mutação de Ífis, não se desse em Creta.

No livro X, v 28/9, Orfeu, referindo-se ao rapto de Prosérpina, interpela as potências infernais para reafirmar o poder do Amor, mesmo no mundo subterrâneo: [Famaque si ueteris non est mentita rapinae/ Vos quoque iunxit Amor. / /E se a fama do antigo rapto não é falsa,/ vos uniu o mesmo Amor]. Nos v 45/6 reaparece a expressão *fama est*, dando conta das lágrimas das Eumênides, vencidas pelo canto de Orfeu: [Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est/Eumenidum maduisse genas;/ / É fama que as Eumênides, vencidas pelo/ canto molham de pranto o rosto]. Vale ressaltar aqui a presença do Amor, como força transformadora, em direção contrária aos valores que organizam o corpo social. O amor põe em xeque a hegemonia desses valores e se coloca como alternativa para um devir social mais rico, mais complexo e menos previsível. Nesse sentido, a Fama é quase como que uma parceira natural que atua como força propagadora de seus feitos e a consequência destes. Já na primeira ocorrência da fama no poema, estão envolvidos Amor e Apolo, que, por interferência do primeiro, se apaixona perdidamente, e sem reciprocidade, pela ninfa Dafne. Apolo vinha de uma grande vitória sobre o monstro Píton. Os louros da vitória nos jogos píticos atribuídos aos atletas vencedores lembram ao mesmo tempo a vitória do deus sobre o monstro, como o seu amor não correspondido pela ninfa metamorfoseada em loureiro.

No livro XI, como já afirmamos, a palavra *fama* não aparece. Mas isso não significa que aspectos ligados a atividade dessa potência divina não estejam envolvidos nas ações narradas no livro. Provam-nos a presença de *dicunt*, no v. 46, que tem o mesmo sentido da expressão *fama est*[20], o adjetivo *clarus* (ilustre) no v 218, a expressão *clarum nomen*, nos v 285/6, *gloria* no v 320, *laudis amore*, no v 527. Nos v 666/7, têm-se, pela negativa, uma espécie de definição do modo de operar da fama: [Non haec tibi nuntiat auctor/ Ambiguus, non ista vagis rumoribus[21] audis;// Isto não te diz autor/Ambíguo, nem são vagos rumores o que ouves]. Essas palavras saem da boca do

[20] Outras expressões usadas nas *Metamorfoses* com o mesmo sentido: *dicitur*, *fertur*, *ferunt*, feruntur, *memorant*. Tais expressões apontam sempre para uma voz anônima transmissora da tradição, de cuja autoridade depende o narrador para autenticar os seus relatos. É também objetivamente uma referência a fontes literárias, mas chamá-las de "notas de rodapé alexandrinas" seria até adequado, caso elas não fossem encontradas também na poesia arcaica (cf. WHEELER, 1999, p. 48 e 114).

[21] Além desta ocorrência, *rumor* aparece também em III, 253 (Rumor in ambiguo est); VI, 147(Rumor it et magnum sermonibus occupat orbem); X, 561 (Non fabula rumor); e XII, 56 (milia rumorum confusaque uerba volutant).

espectro de Cêix e são dirigidas à sua esposa Alcíone, informando sua morte na tempestade. Lembremos também a ecfrase que compreende os v 592/621, descrevendo a morada do Sono. Trata-se de um duplo invertido da morada da Fama, ecfrase que aparecerá no livro XII, v 39-63. Ao contrário da Fama que mora no centro do universo, vizinho às regiões celestiais, o Sono vive próximo à região dos Cimérios, quase já no reino dos mortos. Como a morada da Fama, a casa do Sono também não tem portas, mas nela reina o silêncio, nela não se ouve voz humana, nem canto de pássaros ou ladridos de cães. É para lá que a deusa Juno envia Íris, a mensageira dos deuses. A atuação de Íris no episódio de Cêis e Alcíone substitui a presença da Fama. Vale lembrar que Íris é uma divindade olímpica, ao contrário de Fama, deusa ctônica. A atuação de Fama parece se dar com mais propriedade, no desencadear das consequências negativas de uma paixão desmedida, seja por conter algum interdito, seja por não se configurar como uma paixão recíproca; enquanto que a atuação de Íris, a mando de Juno, no desfecho da união de Cêix e Alcione, embora também desafortunada, dá-se porque se trata de um amor conjugal.

Por último vale mencionar a história do rei Midas (v 180/193) que foi punido por Apolo com orelhas de burro, que ele sorrateiramente escondia sob uma tiara purpúrea. Tendo um criado, ao cortar-lhe os cabelos, descoberto a anomalia do seu senhor, não se conteve em silêncio, embora não se atrevesse a revelar o que vira. Com voz baixa (*uoce parua*) sussurra o segredo dentro de um buraco e tapa-o com terra. Aí brota um canavial que, movido pelo vento, proclama as palavras enterradas e delata as orelhas de asno de Midas. Esta história que tem algo de engraçado nos coloca diretamente nos domínios da Fama. A presença do monstruoso e do híbrido, o caráter mágico da ação do servo que o alivia da obsessão de contar, além da presença do elemento ctônico, reforçam essa percepção.

É o caso de nos perguntarmos: não conteria esta história a chave para se pensar a ausência da palavra *fama* no livro XI? Não conteria ela uma espécie de figuração do recalque ou do deslocamento da noção em causa? A imaginação ovidiana tem algo de geométrico, pois, muitas vezes, prefere realçar a contraforma mais que a forma, numa descrição às avessas, de dentro pra fora, reforçando os contornos e produzindo encaixes sutis. É nessa direção que se pode ler também a ecfrase apresentada no livro XII, v 39-63:

Orbe locus medio est inter terrasque fretumque

Caelestesque plagas, triplicis confinia mundi
Vnde quod est usquam, quamuis regionibus absit,
Inspicitur penetratque cauas uox omnis ad aures.
Fama tenet summaque domum sibi legit in arce
Innumerosque aditus ac mille foramina tectis
Additit et nullis inclusit limina portis;
Nocte dieque patet; tota est ex aere sonanti,
Tota fremit uocesque refert iteratque quod audit;
Nulla quies intus nullaque silentia parte.
Nec tamen est clamor, sed paruae murmura uocis,
Qualia de pelagi, siquis procul audiat, undis
Esse solent, qualemue sonum, cum Iuppiter atras
Increpuit nubes, extrema tonitrua reddunt.
Atria turba tenet; ueniunt, leue uulgus, euntque
Mixtaque cum ueris passim commenta uagantur
Milia rumorum confusaque uerba uolutant;
E quibus hi uacuas implent sermonibus aures,
Hi narrata ferunt alio mensuraque ficti
Crescit et auditis aliquid nouus adicit auctor.
Illic Credulitas, illic temerarius Error
Vanaque Laetitia est consternatique Timores
Seditioque recens dubioque auctore Sussurri.
Ipsa, quid in caelo rerum pelagoque geratur
Et tellure, uidet totumque inquirit in orbem.

No centro do universo, entre a terra, o mar
E o céu, há um lugar, limite dos três mundos,
De onde tudo se vê, mesmo que em longes plagas,
e toda voz penetra nas orelhas cavas.
Fama escolheu sua casa no mais alto pico,
E inúmeros acessos e furos nos tetos
Dispôs e não fechou as soleiras com portas;
Toda em bronze sonante, aberta dia e noite,
Vibra e repete e repercute as vozes que ouve.
Dentro, nenhum silêncio, quietude alguma,
Nem grito; só o murmurar de vozes baixas,
como ondas do mar, quando se ouvem de longe,
ou qual som de trovões remotos que retorna
quando Júpiter faz troar as negras nuvens.
Turba leviana ocupa o átrio em vai-e-vem,
E, lá e cá, misturam-se o falso e o verídico,
Mil rumores, confusas palavras se espalham;
Uns enchem os ouvidos com tais mexericos,
Outros repassam o que ouviram a terceiros,
E o novo autor acresce um ponto à ficção.
Moram ali Credulidade e incauto Erro,
Alegria vazia e abatidos Temores,
Súbita Sedição e Sussurros anônimos.
Fama mesma vê tudo o que há no céu, no mar
E em terra, e tudo quer saber do mundo todo.

Observe-se, primeiramente, a posição do substantivo *orbis*, no início e no fim, emoldurando todo o trecho, à maneira de uma *ring-composition*, de modo que figurativamente se apresenta ao leitor/ouvinte uma espécie de câmara de eco da Fama, na qual ressoa uma multidão de vozes narrativas coletadas pelo narrador na tradição que sustenta todo o poema[22]. Nessa direção, a voz principal que ecoa o trecho é a de Virgílio, no retrato que este traça da Fama, no canto IV da Eneida, acima citado. Ovídio constrói uma casa para o *monstrum horrendum* virgiliano, eximindo-se de descrevê-lo. Digamos que o monstro é flagrado *in medias res*, junto ao seu cortejo de divindades auxiliares. Ao contrário da morada do Sono, pintada em tons fantásticos e oníricos como convêm ao assunto, a descrição da morada da Fama está pontilhada de elementos que lembram a vida cotidiana da Roma imperial, com seu cortejo de clientes a encher os átrios das casas senhoriais e a multidão anônima e inconstante, propagadora de toda sorte de boato, passeando pelas ruas e pelo fórum[23]. Na poesia, a história emerge de dentro do mito, porque o mito é uma forma dinâmica de comunicação de conteúdos que organizam e dirigem a vida comunitária.

No v 86 [Nate dea, nam te fama praenouimus,/ inquit //Filho de deusa, já te conheço de fama/ disse (Ceneu a Aquiles)] e nos versos 197 a 200, que se referem à história de Cênis, virgem violada por Netuno e transformada por este em homem a pedido dela, a palavra *fama* aparece com o sentido de rumor. Essas três ocorrências embaralham os dois domínios que a Fama, enquanto potência divina, recobre: o da épica, com o sentido positivo da glória imortal do herói, e o da aventura amorosa de consequências desastrosas, com o sentido negativo de boato. Aqui os dois sentidos se retroalimentam. Na história contada por Nestor, a fama de Aquiles e a de Cênis/Ceneu se equivalem, sobressaindo o enfoque irônico que mina a crença nos valores veiculados pela tradição épica, uma vez que põe frente a frente Aquiles, o herói por excelência e aquele cuja virilidade e invulnerabilidade foram o prêmio de um estupro.

Em *Metamorfoses* XIII, 400, o adjetivo *infames* refere-se à ilha de Lemnos, palco de um massacre de maridos pelas esposas. Nos v 697/9, o significado de *fama* pode ser simplesmente "tradição", mas o contexto remete diretamente ao prodigioso nascimento dos gêmeos Coroas a partir das cinzas de jovens heroínas:

[22] Cf. BARCHIESI, 2002, p 195-6.
[23] Cf. WILLIAMS, 2009, p 163.

Tum de virginea geminos exire fauilla,
Ne genus interat, iuuenes, quos fama Coronas,
Nominat, et ceneri materno ducere pompam.

Já, da virgínea cinza saem dois jovens,
Pra não morrer a raça, os quais a fama chama
Coroas, e que assistem ao materno enterro.

No livro XIV, v 43, está a última ocorrência da palavra *infamia* nas *Metamorfoses*. Trata-se aqui do adjetivo *infamis* no acusativo plural neutro, qualificando um dos ingredientes (*pabula/ervas*) da beberagem que a despeitada Circe servirá à Cila, amada por Glauco, e que a tornará monstruosa. Interessante observar que nas nove vezes em que ocorre a palavra *infamia*, o contexto apresenta sempre algo da ordem do nefando e do interdito: o canibalismo, o incesto, a delação, a indeterminação sexual, o parricídio, o matricídio, o crime passional, o vampirismo, a traição à pátria e aos pais e o envenenamento.

Em *Metamorfoses* XIV, v 433/4, o poeta cria uma espécie de epitáfio que fecha o relato da transformação da ninfa Canens, esposa de Pico, transformado em pássaro por artes da rejeitada Circe. O poeta, ao relacionar o nome das antigas musas romanas ao material grego, procede a uma importante operação de caráter semiótico com a subordinação da matéria alheia às musas nativas e, ao mesmo tempo, cria uma nova chancela para o relato:[Fama tamen signata loco est quem rite Canentem/Nomine de nymphae ueteres dixere Camenae.//Fama, entanto, o local gravou e de Canente/O nome justo deram-lhe, antigas Camenas].

Os versos 726 [Nec tibi fama mei ventura est nuntia leti; // Nem a fama ser-te-á núncia de minha morte] e 732 [Et quae dempsistis uitae, date tempora famae. // e dai-me em fama, o tempo tirado de vida.] fazem parte das últimas palavras ditas por Ífis, rapaz humilde, à nobre e desdenhosa Anaxárete, antes de se enforcar, louco de paixão não correspondida. A história tem algo de exagerado e cômico. É contada, em tom elegíaco, pelo deus Vertumno, disfarçado de velha, à amada Pomona, com a finalidade de conquistá-la.

O livro XV contém a maior quantidade de ocorrências da palavra *fama*, quase sempre em sentido positivo. Nos v 3/4 [Destinat imperio clarum praenuntia ueri//Fama Numam;/Fama, núncia do vero, destina ao império/preclaro Numa;] *Fama* aparece personificada, sendo sujeito de um verbo cujo objeto direto é Numa, segundo rei de Roma, célebre por estabelecer rituais e sacrifícios. Como potência mântica, *Fama* vem

iconicamente ao lado de Numa, um típico "rei de justiça[24]", mestre da verdade do mundo arcaico, tal como o poeta e o adivinho. Nos versos 58/9 [Talia constabat certa primordia fama/Esse loci positaeque Italis in finibus urbis.//Conforme fama certa, tais foram os primórdios/Deste local e da cidade em solo itálico.] o adjetivo *certa* dissipa a ambiguidade que a Fama normalmente apresenta. No entanto, a necessidade da adjetivação deixa evidente a ambiguidade originária do fenômeno.

Em *Metamorfoses*, XV, 356-360, podemos ler:

Esse uiros fama est in Hyperborea Pallene
Qui soleant leuibus uelari corpora plumis,
Cum tritoniacam nouiens subiere paludem;
Haud equidem credo, sparsae quoque membra uenenis
Exercere artes Scythides memorantur easdem.

É fama haver varões em Palene Hyperbórea
Que usam vestir seus corpos de plumas ligeiras,
Quando entram nove vezes em Tritônio pântano;
Não creio; conta-se também que expondo, as Cítias,
O corpo a filtro, as mesmas artes exercitam.

Nestes versos a expressão *fama est* recebe o contraponto desafiador do poeta "Haud equidem credo", indicando tratar-se de uma hipótese fraca, não avalizada, mas nem por isso deixada de lado. De certa forma, por proximidade, o mesmo acontece com a forma *memorantur*, que vem logo em seguida e que lhe é sinônima. Nos v 431/3 [Nunc quoque Dardaniam fama est consurgere Romam,/Appenninigenae quae próxima Thybridis undis/Mole sub ingenti rerum fundamina ponit.//Também é fama alçar-se ora a Dardânia Roma, /Que, às margens do Tibre nado no Apenino,/Com ingente esforço, as fundações do império põe.], a expressão *fama est* reaparece, aqui associada as futuras glórias de Roma, que, na verdade, é o *leitmotiv* que liga os episódios do último livro da obra. Nos v 852/4 [Hic sua praeferri quamquam uetat acta partenis,/Libera fama tamen nullisque obnoxia iussis/Inuitum praefert unaque in parte repugnat.//Este, embora antepor aos paternos seus feitos/Vete, a fama, contudo, livre de toda ordem,/contrariando, o faz, e só nisso o repugna.] ressalta-se o adjetivo *libera* atribuído à *fama*, apontando para o caráter incontrolável do fenômeno, que não obedece nem à vontade do próprio Augusto, quando se trata de comparar a glória deste com a de seu pai Júlio César.

[24] DETIENNE, 1981, p 32.

Enfim, chegamos à última ocorrência da palavra *fama* no fecho do poema. Ela se encontra no penúltimo verso e diz respeito à permanência do nome do poeta para além de sua existência temporal. O poeta retoma o *tópos* horaciano da eternidade da obra e, tomado por uma espécie de *hybris,* desafia a ira de Júpiter e do poder temporal que o representa. Evocando a efemeridade de sua existência corporal, o poeta desafia a morte, e, confiando no poder irradiador da fama e na veracidade dos presságios[25] dos poetas, imagina seu devir eterno em forma de obra.

Portanto, com a leitura dos últimos nove versos das *Metamorfoses*, fechamos o roteiro da fama no poema, acentuando a presença constante da noção como um motivo recorrente, constituindo-se num princípio estruturante que regula a narração dos episódios. As *metamorfoses* se constituem num grande tecido narrativo que une histórias de lutas e de amores. A fama, como potência da voz, participa da atividade do poeta, na medida em que este busca no repertório da tradição por ela constituído os motivos e as histórias que vai entrelaçando numa nova totalidade. Como potência oracular, arcaica, ctônica, a fama é ambígua por natureza: está na origem tanto dos boatos falsos, da infâmia dos grandes criminosos, como do louvor do guerreiro e do poeta:

Metamorfoses XV, 871-879

Iamque opus exegi quod Iouis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas.
Cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aeui;
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebit nostrum.
Quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.

Obra acabei, que nem de Jove, a ira, o fogo,
e o ferro, ou tempo voraz jamais abolirão.

[25] A ocorrência do vocábulo *praesagia* no último verso do poema, em penúltima posição, realça a atividade oracular da deusa Fama e o poema todo se inscreve como um grande oráculo. Lembremos que o poeta fala no poema de coisas que aconteceram num passado remoto e também de fatos acontecidos recentemente como se eles ainda fossem acontecer, além de projetar glórias futuras. Colocando-se como manifestação última da Fama, o poeta se equipara ao adivinho que interpreta o oráculo dos deuses e ao rei que ministra a justiça, no domínio da Alétheia, ou seja da verdade, não a verdade que se opõe ao falso, porque ela é ambígua por natureza, mas da verdade, Alétheia, que se opõe a Léthe, esquecimento (cf. DETIENNE, 1988, p 21).

Que venha o dia extremo que só sobre o corpo
dispõe, e cesse a minha duração incerta:
mas a parte melhor de mim será perene,
alta estrela, e o meu nome indelével será.
E onde o poder romano se estender na terra,
pelo povo serei, com fama, lido e, sempre,
se presságio de vate é vero, viverei.

Referências bibliográficas:

BARCHIESI, Alessandro. "Narrative tecnique and narratology em the *Metamorphoses*". In: HARDIE, P (org.). *The Cambridge companion to Ovid*. Nova Iorque, Cambridge Press, 2002. p 180-199.
DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
_____."O rumor também é um deus". In: *A escrita de Orfeu*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Zahar, 1991. p 107-114.
FABRE-SERRIS, Jacqueline. *Mythe et poésie dans Les Métamorphoses d'Ovide*. Paris, Klincksiek, 1995.
GUIMARÃES ROSA, João. "Famigerado". In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. v II, p 393-396.
HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1991.
HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução, estudo e notas de Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo, Odysseus, 2011.
JOUTEUR, Isabelle. "Hybrides ovidiens au service de l'imagination créatrice". In: CASANOVA-ROBIN, Helène (org.). *Ovide: Figures de l'hybride*. Paris, Honoré Champion, 2009, p.43-58.
OVIDE. *Les métamorphoses*. Texto estabelecido por Georges Lafaye e revisto, apresentado e traduzido por Olivier Sers, Paris, Belles Lettres, 2009
VIRGILE. *Oeuvres*. Texto latino com introdução biográfica e literária, notas críticas e explicativas de F. Plesssis e P. Lejay. Paris, Hachette, 1918.
WHEELER, Stephen M. *A discourse of wonders: Audience and performance in Ovid's Metamorphoses*. Philadelphia, PENN, 1999.
WILLIAMS, Gareth. "*The Metamorphoses*: Politics and narative". In: KNOX, Peter (org.). *An companion to Ovid*. Oxford, Blackwell, 2009. p 154-169.

FAMA E EXCELÊNCIA NAS *ÍSTMICAS* 5 E 6, DE PÍNDARO

Roosevelt Rocha

Em 480 a. C., Píndaro compôs um epinício, a *Ístmica* 6, para celebrar a vitória de Filácidas, filho de Lámpon, da tribo dos Psaliquíadas da ilha de Egina, nos Jogos Ístmicos, na categoria do pancrácio para meninos (de 13 aos 15 anos, provavelmente). Em 478, de acordo com a datação mais aceita hoje em dia, o mesmo jovem venceu novamente no Ístmo, na mesma competição, e o poeta de Cinoscéfalas recebeu novamente a incumbência de compor outra ode em sua homenagem, a *Ístmica* 5. Nesta comunicação apresentarei as traduções que fiz desses poemas e farei comentários, dando atenção especial aos termos associados à ideia de 'fama' e de 'excelência', tentando entender quais são os pré-requisitos para que o competidor alcance o renome e possa ver eternizado o seu nome através do canto do poeta.

Vejamos primeiro, seguindo a ordem cronológica, a *Ístmica* 6:[1]

Como quando floresce um banquete de homens
a segunda cratera de melodias das Musas
mesclamos em honra à raça de nobres atletas de Lámpon, em
Nemeia primeiro, ó Zeus,
para ti a fina flor das coroas recebemos,
agora de novo para o senhor do Ístmo
e para as cinquenta Nereidas, pois o mais jovem dos seus filhos,
Filácidas, é vencedor. Que nós possamos uma terceira
preparando para o salvador O-
límpico em Egina
oferecer libações com melíssonos cantos.

Pois se um dos homens, alegre com o custo
e com o esforço, realiza teofundadas excelências
e com ele um deus engendra a agradável honra,
aos limites já da prosperidade
lança a âncora, sendo teoestimado.
Com tais têmperas suplica
encontrar o Hades e receber a velhice grisalha
o filho de Cleônico. E eu rogo
a Cloto altitrônea e a suas irmãs, as Moiras, que
acompanhem às ínclitas
preces deste homem querido.

E a vós, Eácidas de áureos carros,
digo que para mim o rito mais distinto
é esta ilha, próxima a mim, regar com elogios.
Incontáveis caminhos traçados, centípedes
em fileira, de feitos nobres
também além das fontes do Nilo e através dos Hiperbóreos.

[1] As traduções foram feitas tendo por base o texto da edição de Snell-Maehler (1987).

Nem há cidade tão bárbara
nem de língua estrangeira,
que não ouça a glória do heroi
Peleu, venturoso genro dos deuses,

nem a de Ájax Telamônio
nem a do seu pai. A ele à guerra bronziarmada
levou com os Tiríntios, benévolo aliado contra
Troia, dissabor para os herois,
por causa das falhas de Laomedonte,
em naves o filho de Alcmena.
Tomou Pergamia e matou com ele dos Méropes
os povos e o boieiro igual a uma montanha,
depois de encontrá-lo nos campos Flégreos,
Alcioneu, e não poupou
com suas mãos o seu nervo[2] *gravissonante*

Héracles. Mas chamando o Eácida
para a viagem <- -> os encontrou banqueteando-se.
A ele na pele do leão de pé ordenou co-
meçar com as libações nectárias
ao Anfitrionida lancipotente[3]
e entregou-lhe o bravo
Télamon a taça portavinho auriencorpada[4]
e ele alçando aos céus suas mãos imbatíveis
proferiu tais palavras:
"Se jamais minhas preces, ó Zeus
Pai, de coração aberto ouviste,

agora a ti, agora com orações piedosas
suplico que um filho audaz de Eribeia
com este homem meu hóspede por destino perfaças.
A ele invulnerável por natureza, co-
mo esta pele que agora me envolve
da fera que, primeiro combate, matei outrora em Nemeia.
E ânimo o acompanhe." Enquanto isso então
falava a ele enviou o deus
a rainha das aves, uma grande águia.
Doce gratidão vibrou dentro dele

e disse falando como vidente:
"Terás o filho que pedes, ó Télamon.
E a ele da ave que apareceu chama por epônimo po-
deroso Ájax, nas fadigas
dos exércitos terrível de Eniálio."
Assim então tendo dito, sem demora
se sentou. Mas a mim longo é contar todas as excelências,
pois para Filácidas vim, ó Musa, dispensador
de cortejos, também para Píteas e Eutíme-
nes. No modo argivo
será dito de algum modo também em brevíssimas palavras.

[2] Ou seja, o seu arco.
[3] Forte com a lança.
[4] Grossa com ouro.

Pois conquistaram vitórias do pancrácio,
três do Ístmo e as outras da beliarbórea[5] *Nemeia,*
ilustres filhos e tio materno. E ergueram à
luz um tal lote de hinos:
A pátria dos Psaliquíadas eles irrigam
com o belíssimo orvalho das Graças,
e exaltando a casa de Temístio esta cidade
teoamada habitam. E Lámpon "esmero
a suas ações somando", de Hesío-
do sem dúvida estima esse dito,
e aos filhos falando exorta,

comum adorno à sua cidade trazendo.
E pelas gentilezas com os estrangeiros é amado,
a medida com inteligência buscando e a medida também possuindo:
sua língua não escapa de sua mente. Di-
rias que ele é um homem entre os atletas
como a amoladora dominabronze de Naxos entre as outras pedras.
Dar-lhes-ei para beber de Dirce a sacra á-
gua que as filhas de belas cinturas
de Mnemósine de áureo peplo fizeram
jorrar junto aos portões bem-murados de Cadmo.

Nos primeiros versos, já fica claro que a ocasião de execução do poema é um banquete. E esse é um aspecto de grande interesse nesse epinício, porque o mito que será narrado na parte central também é ambientado num banquete. Píndaro compara sua canção ao vinho que é misturado com água quando homens se reunem para beber e celebrar algum acontecimento auspicioso.[6] Ele lembra que essa é a segunda ocasião em que lhe foi encomendado um poema para honrar a família de Lámpon, já que em 483 (segundo Snell-Maehler) ou 481 (segundo Cole, 1992: 33-50)[7] o irmão mais velho de Filácidas, Píteas, tinha vencido em Nemeia, na competição do pancrácio para meninos abaixo dos 15 anos. Ou seja, a família de Lámpon está sendo agraciada pelos deuses e seus filhos estão se mostrando dignos de serem glorificados e de terem seus nomes eternizados. Em Nemeia, Píteas tinha competido para honrar a Zeus. Depois, no Ístmo, Filácidas participou das competições em homenagem ao deus Posídon e às cinquenta Nereidas. Essa menção às filhas de Nereu torna-se significativa quando nos lembramos que Éaco teve um filho com Psâmate, uma Nereida, e que Peleu, um dos filhos de Éaco, casou-se com Tétis, outra Nereida e mãe de Aquiles. Píndaro parece estar querendo frisar que existe uma ligação íntima entre os Jogos Ístmicos e a ilha de Egina, pátria dos Eácidas. Além disso, na conclusão da primeira estrofe, o poeta explicita o desejo,

[5] Bem arborizada.
[6] Sobre isso, ver Goldhill, 1991: 134.
[7] Sobre a questão da datação das odes, ver também Finley Jr, 1958: 121-132.

certamente compatilhado com a audiência, de que aconteça uma terceira vitória para a casa de Lámpon, agora nos Jogos Olímpicos, excelência máxima que um atleta poderia conseguir na Grécia Antiga.

Para atingir esse tipo de realização honorífica, Píndaro deixa claro que existem duas condições: a primeira delas é o favorecimento dos deuses. Se um homem não é estimado pelos deuses, não adianta nada ele ser dotado de força, beleza e inteligência. Sem a benevolência divina, não há possibilidade de vitória. Mas também não se consegue nada sem a demonstração de que existe o merecimento. O homem precisa mostrar que merece a atenção dos deuses e isso se faz através do esforço, do treinamento e da dedicação.[8] Como Lámpon, filho de Cleônico (cujo nome significaria algo como 'glorioso por suas vitórias'), e seus filhos possuem temperamento digno de herois, Píndaro pede às Moiras que as preces de seu patrono se realizem, ou seja, que os deuses continuem a favorecê-lo.

E quem mais além dos Eácidas poderiam ser lembrados e usados como modelos a serem seguidos pela família que está sendo celebrada? Eles realizaram inúmeros feitos e seus nomes são conhecidos até mesmo em cidades bárbaras onde se falam outras línguas. Todos conhecem a glória de Peleu, marido de Tétis, a de Ájax e a de seu pai, Télamon, que aqui é citado de maneira indireta, em associação primeiramente com o nome de seu filho. O interessante é que o primeiro nome de um homem que aparece na ode é o de Lámpon, o pai, e depois ouvimos o nome de Filácidas, o filho. Píndaro parece estar construindo uma estrutura quiástica para aludir às personagens envolvidas, criando então um jogo de correspondências entre as personagens míticas e as personalidades que são objeto de celebração.

Nesse momento, Héracles surge na narração.[9] Os versos tratam da ocasião em que o filho de Alcmena foi à casa de Télamon para convocá-lo a lutar junto com ele contra Troia, numa expedição punitiva por causa das ofensas que Laomedonte cometeu contra os deuses. Eles tomaram a cidade e mataram os Méropes, habitantes da ilha de Cós, e o gigante Alcioneu, feitos citados também na *Nemeia* 4, 25-27. Héracles chegou justamente no momento em que Télamon estava em meio a um banquete, possivelmente na festa do seu casamento com Eribeia. O filho de Anfitrião, envolto na pele do leão de Nemeia, que ele tinha matado no primeiro dos seus 12 trabalhos, faz uma libação e

[8] Nesse trecho, Píndaro usa a imagem da 'âncora' como símbolo de paz e serenidade. Sobre isso, ver Péron, 1974: 61-62.
[9] Sobre essa passagem, ver Race, 1990: 49-51; Burnett, 2005: 83-86 e Burnett, 2008: 51-53.

profere uma prece a Zeus pedindo que Télamon e Eribeia tenham um filho corajoso e invulnerável, como a pele que ele está usando.[10] Zeus então lhe envia uma águia (*aietos*, em grego) confirmando que o pedido de Héracles se realizará e, em referência à ave enviada pelo seu pai, Télamon deveria chamar seu filho de Aias, terrível servidor de Eniálio.

Aqui Píndaro parece estar traçando alguns paralelos. Como ele, Héracles é de Tebas e faz um pedido comparável àquele que ele próprio fez na primeira estrofe, desejando uma vitória de um dos membros da família de Lámpon em Olímpia. Além disso, a pele do leão de Nemeia pode ser uma alusão à primeira vitória de Píteas em Nemeia, mas também pode ser uma alusão à primeira vitória de Filácidas. Na história contada por Píndaro, Héracles prevê que o filho de Télamon trará grande glória para o seu pai, assim como os jovens eginetas estão fazendo em relação à tribo dos Psaliquíadas. Desse modo, o poeta estabelece uma teia de relações que tem função primordial no ato de glorificação da casa de Lámpon.

Mas não seria possível contar todos os feitos heroicos empreendidos pelos descendentes de Éaco numa ocasião como essa, na qual o poeta precisa celebrar a vitória do jovem Filácidas e também os feitos do seu irmão Píteas e do seu tio materno Eutímenes. Píndaro será breve, como eu também preciso ser aqui. Como foram vitoriosos no Ístmo e em Nemeia, eles merecem ser iluminados através de hinos, "o orvalho das Graças". Eles exaltam a casa de Temístio,[11] avô materno de Píteas e Filácidas, e a ilha de Egina, terra amada pelos deuses. Eles conseguiram isso, porque Lámpon os orientou, seguindo os ensinamentos de Hesíodo. Lámpon trata bem os seus hóspedes, assim como Télamon tratou bem a Héracles, e é sábio porque busca a justa medida nas suas ações e pondera bem antes de falar. Por isso, Lámpon soube treinar bem os seus filhos, afiando-os como as pedras de Naxos fazem com as espadas de bronze. Por todos esses motivos, Píndaro oferece a eles a água sagrada das suas melodias que ele trouxe de Tebas inspirado pelas filhas de Mnemósine.

Dois anos depois dessa primeira vitória de Filácidas, Píndaro foi convocado para compor outro epinício, que chegou até nós sob o título de *Ístmica* 5.[12] Vejamos o poema:

Mãe de Hélio, multinomeada Teia,

[10] Sobre a prece que Héracles faz, ver Wells, 2009: 100-101.
[11] Sobre o elogio a Temístio e a Eutímenes, ver Fenno, 2005, especialmente pp. 308-311.
[12] O leitor interessado encontrará comentários extensivos sobre esse poema em Norwood (1945: 191-196) e em Willcock (1978).

por tua causa também megapoderoso julgaram
o ouro os homens muito além do resto.
Pois também rivalizantes
naves no mar e sob carros cavalos
por tua honra, ó senhora, em ágil-
girantes corridas admiráveis tornam-se,

e em competitivas disputas a desejada
glória alcançou aquele que compactas coroas,
pelas mãos tendo vencido, cingiram o cabelo,
ou pela rapidez dos pés.
A proeza dos homens é decidida através dos deuses.
Duas coisas somente, de certo, guiam da vida
a flor amabilíssima: com florescente ventura

alguém ter sucesso e escutar nobre elogio.
Não ambiciones tornar-te Zeus: tudo tens,
se te alcançar a tua porção destas belezas.
Coisas mortais convêm a mortais.
Para ti no Istmo florescendo a dupla distinção,
Filácidas, é oferecida, e em Nemeia também para ambos
e para Píteas, do pancrácio. Mas o meu
coração não saboreia hinos sem os Eácidas.
Com as Graças vim para os filhos de Lámpon

a esta cidade de boas leis. E se tomou
o caminho puro das ações teodoadas,
não relutes o louvor apropriado com teu canto
mesclar diante das fadigas.
Pois também entre os heróis os valorosos lutadores
o elogio ganharam: são celebrados
nas fórminges e nos clamores panfônicos dos aulos

por infinito tempo. A atenção dos peritos[13]*,*
por vontade de Zeus, despertaram os venerados:
nas esplêndidas cerimônias dos etólios
os Eneídas[14] *são poderosos,*
em Tebas Iolau impelecavalos
tem o dom, Perseu em Argos e a lança de
Cástor e Polideuces sobre as correntes do Eurotas.

Mas em Enona[15] *as magnânimas têmperas*
de Éaco e seus filhos: eles também com batalhas
duas vezes a cidade dos troianos devastaram, seguindo
Héracles na primeira vez
e com os Atridas. Eleva agora meu carro desde o chão:
diz quem matou Cicno, quem Heitor
e o general destemido dos etíopes,
Mêmnon bronziarmado; quem então o nobre Télefo
feriu com sua lança junto às margens do Caíco?

[13] 'Peritos' traduz *sophistai*, ou seja os que têm habilidade com a poesia, os talentosos.
[14] Ou seja, os filhos de Eneu, rei da Calidônia e pai de Meleagro e de Tideu.
[15] Antigo nome de Egina. Cf. *Nemeia*, 4, 45ss.

A boca proclama Egina pátria deles,
distinta ilha. Fortificada está há muito
sua torre com altas virtudes para escalar.
Minha língua fluente
tem muitas flechas para cantar
sobre eles. Também agora em Ares testemunharia
a cidade de Ájax, elevadas por seus nautas,

Salamina sob a multiruinosa borrasca de Zeus
com a matança granizante de incontáveis homens.
Mas contudo rega em silêncio o alarde.
Zeus bens e males distribui,
Zeus, o senhor de tudo. Mas em amável
mel também tais honras o vitorioso
deleite afagam. Que lute quem participa

de competições, com a raça de Cleônico
aprendendo. De fato, nem ficou obscuro o grande
esforço dos homens nem quantos custos
turbaram o olhar quanto às suas esperanças.
Louvo também Píteas que nos treinamentos
a Filácidas guiou corretamente na corrida dos golpes,
hábil com as mãos, rival no espírito.
Recebe para ele a coroa, leva a grinalda de fina lã
e envia junto um novo e alado hino.

O poema começa com uma invocação à deusa Teia, que, segundo Hesíodo (*Teogonia*, 135 e 371), unida a Hipérion, gerou o Sol. Ela é uma divindade intimamente ligada à ideia de luminosidade e de visibilidade[16] e, neste caso, ao conceito de que, por causa dela, os homens rivalizam em batalhas navais e em corridas de carros puxados por cavalos buscando alcançar o brilho e a admiração. Por causa dela, os homens atingem a glória que acompanha a vitória também nas disputas nas quais se mede a habilidade e a força das mãos, como no pancrácio, e nas corridas à pé. Por isso, Píndaro diz que o sucesso dos homens depende da vontade dos deuses. Ser bem sucedido é um dos objetivos da vida humana. O outro é ser elogiado, ser admirado pelos membros da comunidade. Mas o poeta aproveita essa ocasião, a comemoração da segunda vitória de Filácidas, para advertí-lo a não ambicionar mais do que lhe é apropriado: a vida do ser humano torna-se completa se ele consegue a medida certa de sucesso e de reconhecimento. Para os humanos existem limites determinados pela natureza, pelos deuses e pelo destino: sábio é quem conhece esses limites e sabe até onde pode e deve ir.[17]

[16] Cf. Duchemin, 1954: 217-220.
[17] Sobre a questão do kleos nessa ode, ver Currie, 2005: 77-78.

Como eu disse antes, esse epinício comemora a segunda vitória de Filácidas no Ístmo e Píndaro menciona também a vitória anterior de Píteas em Nemeia, celebrada na *Nemeia* 5. Por isso o poeta vem, acompanhado das Graças, para louvar os filhos de Lámpon. As ações do vencedor foram determinadas pelos deuses e, sendo assim, o cantor não pode se furtar a hinear aquele que se sobressaiu. Aqueles que são valorosos merecem ser elogiados com as fórminges e com os aulos para sempre. Eles despertam a atenção daqueles que são versados (sophistai) nos cantos. Por esse motivo foram venerados os filhos de Eneu, Meleagro e Tideu, na Etólia; Iolau, em Tebas; Perseu, em Argos e Cástor e Polideuces em Esparta.

Mas o coração do poeta sente prazer em cantar os feitos dos Eácidas, herois eginetas por definição. Eles têm temperamento magnânimo e, como foi dito no poema comentado acima, eles destruíram Troia duas vezes: na primeira, vez Télamon acompanhou Héracles e, na segunda vez, Aquiles e Ájax foram junto com os Atridas. A pergunta retórica que o poeta coloca no seu canto, entre os versos 39 e 42, certamente causava grande deleite entre os membros da audiência. Todos sabem quem matou Cicno, Heitor e Mêmnon e quem feriu Télefo e apenas evocar o seu nome é motivo de enorme orgulho para os habitantes de Egina, pátria de bravos herois do passado e dos valorosos atletas vitoriosos no Ístmo e em Nemeia.

As torres de Egina foram erigidas com o cimento das mais altas virtudes e o poeta declara que tem munição em abundância para cantar os feitos dos herois da ilha. E aqui Píndaro faz uma alusão a um fato histórico de grande importância e no qual os eginetas desempenharam papel de destaque: a batalha naval de Salamina, terra de Ájax. Ali Egina foi gloriosa através das ações dos seus marinheiros, ali o valor Eácida mais uma vez foi demonstrado.[18]

No entanto, como o poeta disse antes, entre os versos 14 e 16, o homem não pode ambicionar ser deus e, por isso, é preciso não exagerar no alarde. Zeus ora decide que uns devem ser felizes, ora determina que outros devem sofrer. Agora tocou aos Persas perderem a guerra, mas pode ser que, num outro momento, no futuro, a derrota atinja os helenos. Somente a Zeus cabe julgar o que é bom e o que é ruim para os homens, pois ele é o soberano de tudo que existe. Observando-se a justa medida, o vitorioso deve ser honrado.

[18] Sobre a imagem da 'tempestade da guerra' enviada por Zeus, ver Péron, 1974: 283-284.

E aqueles que participam das competições atléticas têm muito que aprender com os descendentes de Cleônico, pai de Lámpon e avô de Píteas e Filácidas. Com esforço e dedicação, eles alcançaram a glória, caminharam para a luz e não caíram na obscuridade do esquecimento. [19]Píndaro termina, como é costumeiro numa ode em homenagem a um adolescente, elogiando seu treinador, que neste caso é o irmão mais velho de Filácidas, Píteas, que o "guiou corretamente" e tornou-o "hábil com as mãos". Por todos esses motivos, a família de Lámpon merece ser hineada e ter o seu nome imortalizado através do canto e da dança compostos por Píndaro.

Bibliografia

Burnett, A. P. (2005) *Pindar's Songs for Young Athletes of Aigina*. Oxford: Oxford university Press.

Burnett, A. P. (2008) *Pindar*. Londres: Bristol Classical Press.

Cole, T. (1992*) Pindar's Feasts or The Music of Power*. Roma: Ateneo.

Currie, B. (2005) *Pindar and The Cult of Heroes*. Oxford: Oxford University Press.

Duchemin, J. (1955) *Pindare Poète et Prophète*. Paris: Les Belles Lettres.

Fenno, J. (2005) "Setting Aright the House of Themistius in Pindar's "Nemean" 5 and "Isthmian" 6", em *Hermes,* vol. 133, n. 3, pp. 294-311.

Finley Jr, J. H. (1958) "Pindar and The Persian Invasion", em *Harvard Studies in Classical Philology,* 63, pp. 121-132.

Goldhill, S. (1991) *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Norwood, G. (1945) *Pindar*. Berkeley: University of California Press.

Péron, J. (1974) *Les Images Maritimes de Pindare*. Paris: Klincksieck.

Race. W. (1990) *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*. Atlanta: Scholars Press.

Silk, M. S. (1998) "Pindar's Poetry and the Obligatory Crux: Isthmian 5.56-63, Text and Interpretation", em *Transactions of the American Philological Association,* vol. 128, pp. 25-88.

Snell, B. e Maehler, H. (1987) *Pindarus I: Epinicia*. Leipzig: Teubner.

[19] Sobre dificuldades textuais entre os versos 56 e 63, ver Silk, 1998.

Wells, J. B. (2009) *Pindar's Verbal Art*. Cambridge (Ms.): Harvard University Press.

Willcock, M. M. (1978) "On First Reading Pindar: The Fifth Isthmean", em *Greece and Rome*, Second Series, vol. 25, pp. 37-45.

A VALORAÇÃO LITERÁRIA E A MÉTRICA EM MARIO VITORINO

Vivian Carneiro Leão

Mário Vitorino, gramático que viveu entre o final do século III e o início do século IV, d. C. compôs, com uma de suas principais obras, uma *Ars Grammatica,* que tem como principal matéria a descrição dos metros da lírica latina. As *Artes Grammaticae* como a de Mário Vitorino abarcavam um modelo de exaustiva descrição da língua latina, que compreendia desde o estudo dos sons e da formação de palavras, até as partes do discurso, suas virtudes e os seus vícios, de modo a orientar a correção da leitura e da escrita, salientando o caráter didático que tinha como finalidade o ensino da língua latina e a apresentação dos textos da literatura (Fortes, 2010)

O modelo de descrição a que seguem as *Ars Grammaticae,* a progressão gramatical, que começa do elemento fônico em direção à formação de palavras, depende de uma prática de leitura e escrita e de seu ensino elementar, segundo o qual, o aluno primeiro aprende as letras, depois a juntar as sílabas, as sílabas em palavras e, por fim, as palavras em orações (Baratin, 1994).

Interessa para o presente estudo, sobremodo, o primeiro e o segundo livros da *Ars Grammatica* de Vitorino: o *Liber Primus de Orthographia et de metrica ratione* e o *Liber secundus de Prototypis speciebus novem;* neles o autor tece alguns comentários sobre a impulsão vocálica, sobre o alfabeto, a formação de sílabas, a oposição entre breve e longa, chegando à formação dos nove pés métricos prototípicos que são a fonte e origem da numerosa variedade de pés e metros da lírica latina.

A organização da *Ars Grammatica* de Mário Vitorino é motivada pelo fator preponderante ‘métrica’. Com o objetivo final de compor um tratado métrico, no qual fossem expostos conceitos e teorias a respeito dos maios diversos metros da lírica latina, M. Vitorino terá como resultado um manual rico em demonstrações e detalhes acerca do funcionamento do sistema linguístico, bem como uma grande amostra de versos e procedimentos métricos carregados de comentários valorosos ou depreciativos do autor.

Para demonstrar a maneira como M. Vitorino conduz o conhecimento acerca da métrica latina em sua *Ars Grammatica,* selecionou-se trechos da *Ars* em que o autor fala

sobre o pé datílico, sua formação, nome, a construção do metro datílico, ou heroico, e daí as ponderações de Vitorino acerca deste que, segundo o gramático é o início de todos.

> *Nos autem, ut dictum est, principium metrorum omnium heroo sive pythio deferentes non absurde a dactylico auspicandum esse censuimus*. (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 70).
>
> Nós, por outro lado, como foi dito, sustentamos não despropositadamente, que se deva começar pelo datílico, avaliando que o princípio de todos os metros está no heroico ou pítio [antigo nome do Hexâmetro].

A partir deste que é, então, o princípio de todos os metros, o autor tece as suas ponderações a respeito da formação do dátilo e da origem de seu nome.

> *At qui prima longa duabus breuibus subiectis ordinatur, dactylus dicitur temporum quattuor, ut Virbius: qui [et] a situ et similitudine digitorum, qui in manibus habentur, uocabulum traxit. Nam ex utraque parte breuiores longiori iunguntur*. (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 70)
>
> Mas aquele [pé] que é composto com a primeira [sílaba] longa, mais duas breves adjacentes, é chamado dátilo, de quatro tempos, como em Vīrbĭŭs[1]; o dátilo tirou seu nome da disposição e similitude dos dedos de uma mão; já que, em ambos os casos, partes mais breves unem-se às mais longas.[2]

Tendo discorrido sobre a unidade, isto é, o pé datílico, o autor estenderá sua exposição para a análise do hexâmetro datílico:

> *Igitur dactylicum hexametrum constat e spondeo, trochaeo et eodem dactylo. Habet autem sedes sex, quas Aristoxenus musicus χώρας vocat.* (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 70).
>
> Assim, o hexâmetro datílico consta de espondeu, de troqueu e do próprio dátilo. Ele tem seis "lugares" [pés], os quais o músico Aristoxeu chama χώρας [*choras*, ou "espaço de terra delimitado"].

E, segundo Vitorino, assim se dá a formação do hexâmetro heroico.

---

[1] Vírbio: nome tomado por Hipólito, após ressuscitar e ser admitido entre os deuses do *Inferus*, citado em Ov., *Met*., XV.544 (Cf. Faria, 1994: s.v. *Vīrbĭŭs, -i*).

[2] Tradução de PRADO, J.B.T. com a colaboração de MALASPINA, A.O., como parte do desenvolvimento do projeto *Scriptores Latini De Re Metrica* – Tradução de Fontes Primárias - I. (Texto inédito).

> *Inter spondeum autem et dactylum mensura temporum congruente etiam in arsi et thesi eadem aequalitas stabit, quam Graeci dicunt ίσου λόγου. Quibus per coniunctionem et divisionem, ut supra docuimus, mutua procreatio est, meritoque indifferenter in quacumque versus sede, ut sors scandendi processerit, reperiuntur, dumtaxat usque ad pedem quartum: quintus enim frequenter, ut heroum decet, dactylus esse debet* (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 70).
>
> Entre um espondeu e um dátilo, subsistirá uma mesma identidade, numa idêntica medida de tempos, tanto na ársis como também na tésis, a qual os gregos chamam ίσον λόγον [*ison logon*, ou "palavra de mesmo número/mesma força"]. Por meio deles, por união e separação, como ensinamos acima, há uma mútua produção [de pés], e, de maneira natural, indiferentemente de qualquer que seja a posição, do modo como foi operado o processo de escansão, esses versos são obtidos ao menos até o quarto pé: o quinto freqüentemente, como convém a um verso heroico, deve ser um dátilo.

Em seguida, o autor discute as possíveis combinações de outros pés na formação do Hexâmetro latino, diz que seria possível, pela equivalência na quantidade de tempos, substituir um dátilo por um anapesto.

> *Eadem cognatione etiam anapaestus, qui [e] spondei prima in duas breves divisa efficitur, heroo posset adnecti metro, nisi incipiente dactylo et subiuncto anapaesto mediae breves numero quattuor heroum versum deformarent.* (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 70-71).
>
> Pela mesma afinidade, também o anapesto, que se produz da primeira [parte] de um espondeu separada em duas breves, poderia ser vinculado ao metro heroico, exceto porque quatro breves mediais deformariam o verso heroico, se começasse com um dátilo ligado a um anapesto.

O texto afirma que a união dos pés acarretaria uma quebra do ritmo do verso. As quatro breves em posição medial "deformariam o verso heroico".

Por definição: *"O hexâmetro é um verso de seis pés, dos quais os quatro primeiros são dátilos ou espondeus, o 5º em princípio é um dátilo e o 6º um espondeu (ou um troqueu)"* (Cart, 1986: 158).

(¯ ˘ ˘ | ¯ ˘ ˘ | ¯ ˘ ˘ | ¯ ˘ ˘ | ¯ ˘ ˘ | ¯ ˘)

[Ārmă uĭ|rūmquĕ că|nō Trō|iæquī| prīmŭs ăb | ōrīs.][3]

Se se colocasse um dátilo seguido de um anapesto, ter-se-ia:

(´ ◡ ◡ | ◡ ◡ ´)

[Īncўtĕ| pāruā | prāedĭtĕ | pătrĭā[4]]

O encontro de quatro sílabas breves mediais deturpa o ritmo crescente e contínuo do verso, pois interrompe a sequência de ársis e tésis, já que no dátilo o primeiro tempo é forte e no anapesto, forte é o segundo tempo do pé.

Verifica-se ainda que as combinações entre pés devem ocorrer **idealmente**, de tal forma que as palavras não sejam quebradas ao meio pelas cesuras. É preciso cuidar para que o terceiro pé não delimite uma palavra, e que o verso se divida a partir dele, como em:

[cūi nōn | dīctŭs Hў|lās || pŭĕr | ēt Lā|tōnĭă| Dēlŏs][5].

Outro comentário que Vitorino faz sobre o metro datílico é o juízo de baixa qualidade que exibe aquele verso em que coincidam as fronteiras entre os pés com o final de cada palavra dos versos. E cita os exemplos:

[Pythĭĕ,| Dēlĭĕ,| tē cŏlŏ,| prōspĭcĕ | vōtăquĕ | fīrmă.][6]

[3] Trad. As armas e o varão primeiro eu canto e que do litoral de Tróia veio. Vergilius Maro, Publius, *Aeneis*, Livro I, 1.
[4] Teixeira, Francisco Diniz, *Os Fragmenta de Céssio Basso*, pág. 51.
[5] Trad. A quem não é chamado menino Hilas e a Delos Latônia. Vergilius Maro, Publius, *Georgicon*, Livro III, 6.

ou então, desta forma, muito melhor:

[āt rē|gīnă gră|vī || iām|dūdūm| sāucĭă| cūră][7]

O autor considera tão defeituosos os versos citados há pouco quanto os que usam de apenas um pé durante o verso todo; muito mais belos seriam se mesclassem os pés.

> *Heroi versus vitiosi habentur qui ex solis dactylis vel qui ex solis spondeis constant, quia in talibus aut gravis tarditas aut velocitas nimia vitiosa est. Insignes autem in metris sunt aut dactylici, id est cum quinque dactyli ultimo spondeo clauduntur, ut 'panditur interea domus omnipotentis Olympi'* (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 71-72).
>
> Aqueles versos heroicos que constam somente de dátilos ou somente de espondeus, são considerados defeituosos porque, em tais versos, ou há uma pesada lentidão, ou há uma rapidez por demais desagradável. Por outro lado, os [versos] datílicos são os mais importantes dentre os metros, isto é, quando cinco dátilos são encerrados com um espondeu final, como '[pāndĭtŭr | īntĕrĕ|ā dŏmŭs | ōmnĭpŏ|tēntĭs Ŏ|lympī;]' [8]

Vitorino testemunha também uma contenda entre os gramáticos acerca do pé final do verso heroico, se troqueu ou espondeu:

> *Trochaeus numero tantum syllabarum spondeo congruens,(...), semper in extima parte versus locabitur*. (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 70).
>
> O troqueu, como coincide tão somente em número de sílabas com o espondeu, (...), está sempre localizado na parte extrema [do verso heroico].
>
> *Super quo etiam nunc inter grammaticos lis pendet. Nam qui eum adserunt, ferunt pulchriorem versum epicum effici, si κατάληξιν habeat, id est si trochaeo claudente terminetur, ut persuadeant dactylicis pedibus familiariter trochaeos in depositionibus coniugari*. (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 71).
>
> Sobre ele, ainda agora pende uma contenda entre os gramáticos. De fato, aqueles que o utilizaram dizem que se faz [com ele] um verso épico mais belo, se tiver κατάληξιν ["catálexin" ou a "última sílaba ou parte da palavra ou verso"], isto é, se ele for encerrado com um troqueu

---

[6] Trad. Ó Pítio, ó Délio, eu te cultuo: vê meus votos e assegura-os. Anonymi Epici et Lyrici, frag. 50, 1.
[7] Trad. Mas já a rainha fatigada por uma grave preocupação. Vergilius Maro, Publius, *Aeneis* Livro IV, 1.
[8] Trad. Paços se abrem do omnipotente Olimpo. Vergilius Maro, Publius, *Aeneis*, Livro X, 1.

> que o feche, de modo a determinar que sejam combinados troqueus com pés datílicos, no abaixamento da voz.

Esses comentários apoiam-se, como prossegue Vitorino, na regra da posição final, onde será colocado um troqueu, cuja sílaba final é sempre uma breve, atingindo e perfazendo, no fim, uma pausa de tempo que intercala um verso e outro. Veja-se o que diz o texto de Vitorino:

> *Adversus quos alii loci extimi, in quo tantum locabitur, praescriptione nituntur; nec immerito, ut novissima eius syllaba, quae semper brevis est, mora temporis intercedente, quae in fine versus naturaliter contingit, suppleatur, quo tunc demum pro longa sumatur, sicut pleraeque in metris finales syllabae: vel quod in omni versu ultima brevis ἀδιάφορος, id est indefferens, habeatur.* (Marius Victorinus, in Keil, 1961: 71).
>
> Contrários a esses, outros se apoiam na regra da posição final, na qual [o troqueu] será colocado; e com razão, de modo que [o verso] se complete com sua última sílaba que é sempre breve, numa pausa de tempo intercalada, que o verso atinge naturalmente no fim, porque ela é então considerada apenas como uma longa, da mesma forma que a maioria das sílabas finais dos metros: ou porque no verso todo a última breve é considerada ἀδιάφορος ["adiáphoros" ou "sem importância"], isto é, indiferente.

É possível verificar comentários como esses a respeito do valor dos metros ou dos efeitos produzidos por determinados recursos métricos ao longo de todo o manual e a respeito de uma assombrosa quantidade de metros descrita com riqueza de detalhes por Mário Vitorino.

O texto da *Ars grammatica*, por ter um propósito bastante claro, o de compor um tratado métrico, terá, por isso, um público-leitor-alvo restrito. O manual terá, por isso, um nível alto de complexidade de teorias e conceitos, uma vez que ao autor é permitido aprofundar-se na matéria tratada. Isso não impede, no entanto, que um aprendiz das artes gramaticais não possa compreender os ensinamentos métricos de Vitorino, ao contrário, dado que o texto prima pela descrição e detalhamento nas exposições. A forma como M. Vitorino expõe os conceitos pode ser menos objetiva do que a forma como são construídas outras *Artes*, como a de Donato, por exemplo, mas, não se pode negar que aquele autor também se esforça por ser claro e didático (Dezotti, 2011).

É preciso entender também que por "didático" entendemos a tentativa de ratificar o valor ou apreço literário daqueles autores que já pertenciam ao cânone literário. Note-se bem que todos os exemplos que Mário Vitorino cita como bons exemplos a serem seguidos, são de Virgílio, Horácio e, não se pode acreditar que seja uma coincidência o fato de os versos citados como maus exemplos, sejam desconhecidos, ao menos desconhecido do banco de dados a que temos acesso. Também não é possível acreditar que haja aí uma coincidência, pois inexistem *exempla* citados de autores como Virgílio, Horácio ou Ovídio e Catulo que estejam associados a maus juízos de valor. Crê-se, por fim, que para além do didatismo, há na obra de Mário Vitorino uma supervalorização daqueles autores que, á sua época, já eram canônicos, eles são citados como amostra da tradição literária da língua latina, para que se aprenda sobre cultura e literatura, mas também como modelos a serem seguidos por aqueles que se aventurarem nas artes e composição de poemas.

Referências bibliográficas

AUROUX, S (dir.) *Histoire des idées linguistiques*. Liège: Pierre Mardaga, 1989.

BARATIN, M. 1989A La constitution de la grammaire et de la dialectique. In: Auroux (dir.) 1989.

BARATIN, M. Sur la structure des grammaires antiques. In: DE CLERQ, J. & DESMET, P. [edit.] *Florilegium historiographiae linguisticae* – Études d'historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy. Peeters: Louvain-la-Neuve, 1994.

CART, A. Gramática Latina. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: EDUSP, 1986.

Corpus grammaticorum Latinorum. Accès aux sources grammaticales de la Latinité tardive: recherche, parcours textuels et bibliographie. Endereço eletrônico: http://htl2.linguist.jussieu.fr:8080/CGL/text.jsp.

DEZOTTI, L. C., *Arte menor* e *Arte maior* de Donato: tradução, anotação e estudo introdutório. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 2011 (dissertação de mestrado – programa de Pós-graduação em Letras Clássicas).

FORTES, F. S., As *Institutiones grammaticae* de Prisciano de Cesareia no pensamento metalinguístico greco-romano Revista Eletrônica Antiguidade Clássica ISSN 1983 7614 – No. 005/ Semestre I/2010/pp.69-84.

KEIL, H. (KEILII, H). *Grammatici Latini: Scriptores Artis Metricae*. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, v.6.

SOBRE OS AUTORES

Ana Penha Gabrecht

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras pela Ufes e bolsista Fapes. Orientador: Gilvan Ventura da Silva. Contato: anagabrecht@gmail.com

Belchior Monteiro Lima Neto

Doutorando do Programa de Pós-graduação em História pela Ufes. Orientador: Gilvan Ventura da Silva.

Camilla Ferreira Paulino da Silva

Mestranda do Programa de Pós-graduação em História pela Ufes e bolsista Capes. Orientador: Gilvan Ventura da Silva. Contato: camillapaulino@gmail.com

Caroline Barbosa Faria Ferreira

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras pela Ufes e bolsista Fapes. Orientadora: Leni Ribeiro Leite.

Douglas Gonçalves de Souza

Graduando em Letras/Português-Latim pela UFF e bolsista de Iniciação Científica Faperj. Orientadora: Lívia Lindóia Paes Barreto. Contato: douglas_gonçalves@rocketmail.com

Douglas Silva

Mestrando em Estudos Literários pela UFMG e bolsista Capes. Orientador: Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes.

Fábio da Silva Fortes

Doutor em Linguística (Estudos Clássicos) pela Unicamp e Professor Adjunto de Latim e Grego Clássico da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Fernanda Maia Lyrio

Mestre em Letras pela Ufes.

Guilherme Horst Duque

Graduando em Letras pela Ufes e bolsista de Iniciação Científica. Orientadora: Leni Ribeiro Leite.

João Carlos Furlani

Graduando em História pela Ufes e aluno de Iniciação Científica. Orientador: Gilvan Ventura da Silva.

João Paulo Matedi

Doutorando em Letras pela Ufes e bolsista Fapes. Orientador: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.

Luciana Mourão Maio

Graduanda em Letras Português/Latim pela UFF. Orientador: Leornardo Kaltner.

Ludimila Caliman Campos

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História pela Ufes e bolsista Capes. Orientador: Gilvan Ventura da Silva.

Marco Aurélio Rodrigues

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela Unesp de Araraquara e bolsista Capes. Orientador: Fernando Brandão dos Santos. Contato: rodriguesaqa@gmail.com

Maria Emília Helmer Pimentel

Graduanda em História pela Ufes e bolsista de Iniciação Científica CNPq. Orientador: Sérgio Alberto Feldman. Contato: mariapimentel@hotmail.com

Mariana Pini Fernandes

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística (Letras Clássicas) pela Unicamp. Orientador: Marcos Aurelio Pereira.

Natan Henrique Taveira Baptista

Graduando em História pela Ufes e bolsista de Iniciação Científica CNPq. Orientador: Gilvan Ventura da Silva. Contado: natanbaptista@gmail.com

Nelson de Paiva Bondioli

Doutorando em História pela Unesp de Assis e bolsista Capes. Orientadora: Andrea Lucia Dorini de Oliveira C. Rossi. Contato: bondioli01@terra.com.br

Priscilla Ylre Pereira da Silva

Graduanda em História pela Ufes e bolsista CNPq. Orientador: Gilvan Ventura da Silva. Contato: pris.ylre@hotmail.com

Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Puc/SP e Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo.

Roosevelt Araujo da Rocha Junior

Doutor em Linguística (Letras Clássicas) pela Unicamp e Professor Adjunto da Universidade Federal do Paraná.

Vivian Carneiro Leão

Mestranda em Estudos Literários na FCLAr-Unesp e bolsita Capes. Orientador: João Batista Toledo Prado.

Fama e Infâmia no mundo antigo



III Jornada de Estudos Clássicos UFES



Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-99345-24-5
9 788599 345245