

RÓNAI

REVISTA DE ESTUDOS
CLÁSSICOS
E TRADUTÓRIOS



vol. 7

nº 1

2019

ufjf

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Expediente

Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela

Profa. Dra. Carol Martins da Rocha

Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios

Volume 7, Número 1

Editores:

Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela

Profa. Dra. Carol Martins da Rocha

Prof. Dr. Gustavo Henrique Montes Frade (editor convidado do “Dossiê da XXV Semana de Estudos Clássicos”)

Avaliadores:

Prof. Dr. Artur Costrino (UFOP)

Prof. Dr. Aldo Eustáquio Assir Sobral (UFOP)

Prof. Dr. Bruno Salviano Gripp (UFF)

Dra. Camila Aline Zanon (Pós-doc/USP)

Profa. Dra. Carolina Akie Ochiai Seixas Lima (UFMT)

Dr. Celso de Oliveira Vieira (Pós-doc/UFPA)

Prof. Dr. Claudio Aquati (Unesp/São José do Rio Preto)

Profa. Dra. Erica Morais Angliker (University of Zürich)

Prof. Dr. Fábio da Silva Fortes (UFJF)

Prof. Dr. Fidel Pascua Vélchez (UNILA)

Dra. Flávia Vasconcellos Amaral

Profa. Dra. Francisca Galiléia da Silva (UFC)

Prof. Dr. Francisco de Assis Florêncio (UERJ)

Prof. Dr. Francisco de Freitas Leite (URCA)

Profa. Dra. Giuliana Ragusa (USP)

Dr. Gustavo Araújo de Freitas

Prof. Dr. José Amarante Santos Sobrinho (UFBA)

Prof. Dr. Júlio César Vitorino (UFMG)

Profa. Dra. Laura Rosane Quednau (UFRGS)

Prof. Dr. Liebert de Abreu Muniz (Ufersa)

Profa. Dra. Leila Teresinha Maraschin (UFSM)

Prof. Dr. Leonardo Antunes (UFRGS)

Profa. Dra. Lucia Sano (Unifesp)

Dra. Lucy Ana de Bem

Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva (UEM)

Prof. Dr. Luciano Ferreira de Souza (FTG)

Profa. Dra. Maria Cristina da Silva Martins (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Hozanete Lima (UFRN)

Prof. Dr. Marcello Paniz Giacomoni (Colégio de aplicação/UFRGS)

Profa. Dra. Meline Costa Sousa (UFLA)

Dra. Priscilla Adriane Ferreira Almeida (Pós-doc/UFMG)

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet (UFMG)

Profa. Dra. Vanessa Martins do Monte (USP)

Assistente editorial:

Isabella Barreto Veras

Apresentação

Neste primeiro número do ano de 2019, a revista *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* da Universidade Federal de Juiz de Fora traz a seus leitores interessados em Estudos Clássicos o “Dossiê da XXV Semana de Estudos Clássicos”, composto de artigos de conferencistas e também resultantes de comunicações orais apresentadas durante o evento, além de uma resenha e duas traduções. Além disso, aos leitores interessados em Estudos Tradutórios apresentamos um artigo.

O “Dossiê da XXV Semana de Estudos Clássicos” traz uma mostra das discussões apresentadas ao longo do evento, durante os dias 17 e 20 de setembro de 2018, na Faculdade de Letras da UFJF. O evento contou com a participação de docentes e discentes de várias partes do Brasil e sua heterogeneidade está representada neste dossiê. Primeiramente, contamos com textos de alguns dos conferencistas do evento.

O artigo “**Cassandra em três tempos: bela, adivinha, trágica**”, da Beatriz de Paoli, que apresentou a conferência “Tempo e experiência: Cassandra (no *Agamêmnon*, de Ésquilo)”, discute três momentos da representação de Cassandra. Observando o modo como a personagem é apresentada nos versos homéricos, na poesia de Píndaro e na tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo, a estudiosa enfatiza a relação da personagem com o tempo passado, presente e futuro.

Em seguida, temos o artigo “**O que Édipo sabe sobre o homem que matou no trívio**”, de Flávio Ribeiro de Oliveira, cuja conferência teve como título “Édipo e o parricídio”. O estudioso e tradutor do grego procura demonstrar, partindo de premissas da lógica, que o parricídio de Édipo não é a questão central da tragédia sofocleana a que o personagem dá título.

Tratando da intersecção entre aspectos históricos e literários, Renata Senna Garrafoli apresenta, em artigo de mesmo título de sua conferência de abertura do evento, resultados iniciais de uma pesquisa mais ampla que se debruça sobre a recepção dos gregos antigos na virada do século XIX em Curitiba em “**Passado, Presente e experiências: reflexões sobre a recepção dos antigos gregos em Curitiba na virada do século XX**”.

Na sequência, trazemos a público contribuições de docentes e discentes que apresentaram comunicações ao longo do evento. O primeiro artigo, de autoria de Ana Thereza Basílio Vieira, é intitulado “**Reflexões sobre a recepção da medicina na obra de Plínio o velho**”. Nele, a estudiosa, amparada na obra *História natural*, de Plínio, e em bibliografia secundária, trata da recepção da medicina desde sua chegada a Roma por volta do século III a.C. até os tempos de Plínio, e ainda de como tal campo do conhecimento se aliou a antigos tratamentos domésticos.

Em “**Extensão Universitária e formação de professores: um intercâmbio enriquecedor de conhecimento entre escola e universidade**”, Bárbara Delgado Azevedo, Fernanda Cunha Sousa, Isadora de Souza Belli, Mariana Souza Veiga discutem a importância das atividades de extensão universitária e também sua contribuição para a formação docente. Como exemplo prático, o artigo apresenta algumas das atividades do projeto de extensão “Contos de Mitologia”, da área de Estudos Clássicos da FALE/UFJF, realizadas com turmas de 5º ano do ensino fundamental da Escola Municipal Tancredo Neves da cidade de Juiz de Fora em 2018.

Para questionar hipóteses de Julian Jaynes, Christiano Pereira de Almeida analisa cenas de tomada de decisão por personagens da *Ilíada* em “**Consciência e decisão na *Ilíada*: uma discussão da hipótese de Julian Jaynes**”. A análise revela os problemas da proposta do psicólogo, apresentada no estudo *The Origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, de que no período de concepção da obra homérica, não haveria palavras e conceitos para o que modernamente viria a ser concebido como subjetividade consciente, volição ou mesmo para o corpo como um todo.

Daniela Brinati Furtado e Fábio da Silva Fortes avaliam a noção de *tékhnē* em três contextos da obra *Crátilo* de Platão no artigo “**O dialético e a *tékhnē* no *Crátilo* de Platão**”. As passagens selecionadas, segundo os autores, permitem identificar três nuances associadas ao termo cotejado, mostrando que tais sentidos não são estanques e fragmentários, mas decorrem do próprio movimento dialético deste diálogo.

Em “**Um exemplo de memória a partir das inscrições latinas do Rio de Janeiro: o Chafariz das Marrecas**”, Danilo Oliveira Nascimento Julião examina a construção da memória em uma inscrição latina na cidade do Rio de Janeiro. A análise ampara-se não somente em bibliografia secundária relacionada, sobretudo, ao conceito de memória na história das cidades, como também na própria inscrição latina presente no antigo Chafariz das Marrecas.

Em seguida, temos *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro, em “**A *Ars Grammatica* de Terenciano Mauro**”, artigo de autoria de Isabela Maia Pereira de Jesus. A estudiosa discute as principais características de tal tratado, observando, à luz dos estudos de John Austin sobre *atos performativos*, a especial atenção formal que o tratadista confere à construção de seu texto.

Lucia Pestana Silva e Fábio Frohwein de Salles Moniz apresentam o trabalho de elaboração de um glossário de topônimos em “**A construção de um glossário de topônimos latinos no Brasil**”. Com dados coletados em “*Historia navigationis in Brasiliam*”, discute-se a relevância de um glossário específico para o trabalho de profissionais que lidam com obras raras, pesquisadores e historiadores envolvidos em atividades que se baseiam no léxico elucidado nesse tipo de glossário.

No artigo “**O sistema nominal latino nos *Rudimenta Grammatices*, de Nicolás Perotti**”, Marcelle Mayne Ribeiro da Silva, também em coautoria com Fábio Frohwein de Salles Moniz, tece reflexões acerca do ensino de latim no Renascimento Italiano e busca recompor ideias linguísticas presentes nos *Rudimenta Grammatices*. Para discutir a existência de pontos de ruptura e de continuidade entre o latim ensinado na Idade Média e no Renascimento, os autores apresentam a nomenclatura do sistema nominal utilizada por Perotti e comparam-na com as que utilizaram Sérvio, Prisciano e Donato, autores da Antiguidade tardia usados como modelo para o ensino de latim durante a Idade Média.

Paulo Henrique Oliveira de Lima faz uma análise que coteja o canto XV das *Dionisiacas* de Nono de Panópolis e *Idílios* de Teócrito no artigo “**O erotismo nas *Dionisiacas* de Nono de Panópolis**”. O objetivo do cotejo é analisar os temas, estruturas e fórmulas que Nono utiliza a partir do poeta helenístico.

Fechando este dossiê, apresentamos a contribuição de Simone Sales Marasco Franco, intitulada “**Intertextualidade e metapoesia no *Satyricon*, de Petrônio**”. Nela a estudiosa faz uma leitura da obra de Petrônio à luz do conceito de intertextualidade verificar o processo de construção metapoética e as contribuições para a crítica literária do romance petroniano.

Este número conta ainda com a resenha de Willamy Fernandes Gonçalves da tradução da *Arte de Amar* de Ovídio feita por Foed Castro Chamma, poeta

neomodernista (OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução livre de Foed Castro Chamma. Rio de Janeiro: Calibán, 2009). O resenhista trata dessa que é a única tradução brasileira em versos da obra didática de Ovídio, chamando atenção para o modo como ela parece pôr em questão os limites do que pode ser definido como tradução.

Encerrando as contribuições da área de Estudos Clássicos, temos duas traduções. A primeira delas é **“Dáfnis e Cloé, de Longo de Lesbos – Livro Primeiro: Tradução”**, de autoria de Luiz Carlos André Mangia Silva. Trata-se da primeira tradução feita diretamente a partir do grego do primeiro livro do romance de Longo de Lesbos (cerca de II d.C.), obra única desse autor do qual nada se sabe. Em seguida, em **“Skólia: récita e certame nos simpósios gregos”**, José Leonardo Sousa Buzelli nos traz a transcrição, acompanhada de introdução, tradução e notas, dos *skólia* gregos (gênero de canções conviviais executadas em simpósios) preservados por Ateneu de Náucratis no décimo quinto livro de seu *O Banquete dos Sábios*.

No artigo **“Estudos da Tradução e Estudos da Adaptação”**, John Milton nos apresenta uma visão panorâmica do momento inicial de surgimento e desenvolvimento do novo campo dos Estudos da Adaptação. Embora muitos dos exemplos citados enfoquem a adaptação para cinema, teatro e ópera de obras literárias, entre outros tipos de adaptação – também passíveis de serem consideradas traduções intersemióticas –, o autor chama nossa atenção para o fato de que muitas modalidades de tradução, incluindo a tradução literária e a tradução audiovisual, costumam incluir diferentes formas e níveis de adaptação motivadas seja por restrições editoriais ou mesmo por restrições técnicas da modalidade envolvida. Propõe então, a partir dessa constatação, uma possível interseção entre os Estudos da Adaptação e os Estudos da Tradução, apontando como podem, com isso, beneficiar-se mutuamente.

Desejamos a todos e todas uma boa leitura!

Os editores

Adauto Lúcio Caetano Villela
Carol Martins da Rocha
Gustavo Henrique Montes Frade (editor convidado)

Cassandra em três tempos: bela, adivinha, trágica

Beatriz de Paoli*

RESUMO: Se para nós, leitores modernos, os versos homéricos fizeram pouco mais do que consagrar a beleza de Cassandra, foram os versos de Píndaro que, por sua vez, reconheceram-na como adivinha, mas é à tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo, que os traços fundamentais que distinguem a figura de Cassandra e povoam nosso imaginário parecem inevitavelmente convergir. Este artigo propõe-se, assim, a discorrer sobre três momentos na representação da princesa troiana – o seu retrato homérico, pindárico e esquiliano –, enfatizando, sobretudo, nos textos analisados, a relação da personagem com o tempo passado, presente e futuro.

Palavras-chave: Cassandra; adivinhação; Homero; Píndaro; Ésquilo.

Three times Cassandra: fair, seer, tragic

ABSTRACT: For us, the modern readers, the Homeric verses consecrated Cassandra's beauty and the Pindaric verses, for their turn, acknowledge her as a seer. It is however in Aeschylus' *Agamemnon* that the main features of Cassandra's character are mostly present. This article aims to show three moments in the representation of the Trojan princess – her Homeric, Pindaric and Aeschylean portraits –, stressing in the chosen texts the relation between the character and past, present, and future time.

Keywords: Cassandra; divination; Homer; Pindar; Aeschylus.

Cassandra, como se sabe, é uma figura complexa, a que muitos estudiosos se têm dedicado e a respeito da qual muitas páginas já foram escritas¹. Há, no entanto, três momentos essenciais quando pensamos na famosa adivinha troiana e que configuram, a meu ver, três peças ou três camadas na construção da imagem que temos dessa personagem que transita por tantos gêneros e por tantos séculos.

Uma primeira peça, ou primeira camada, seria a que corresponde à figura de uma Cassandra homérica. Quando nos detemos sobre Homero, imediatamente nos deparamos com o desconcertante fato de que, na *Ilíada* e na *Odisseia*, não há nenhuma menção à condição de adivinha da jovem filha de Príamo. Em Homero, Cassandra é definida, para além de sua filiação – isto é, para além do fato de ser uma princesa

* Possui graduação em Letras pela Universidade de Brasília (2000), mestrado em Teoria Literária também pela Universidade de Brasília (2004) e Doutorado em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2015). É Professora Adjunta de Língua e Literatura Grega na Universidade Federal do Rio de Janeiro e membro efetivo do Programa de Estudos em Representações da Antiguidade (Proaera-UFRJ) e do Grupo de Estudos sobre o Teatro Antigo (USP).

¹ Cf., por exemplo, Mason, 1959; Leahy, 1969; Heirman, 1975; Schein, 1982; Moreau, 1989; Nuttall, 1995; Iriarte, 1996; Goudot, 1999; Mazzoldi, 2001; 2002; Werner, 2002; Rodríguez, 2003; Mitchell-Boyask, 2006; Serrano, 2011; Harris, 2012.

troiana, filha de Príamo e Hécuba –, por algumas características singulares, mas nenhuma delas diz respeito ao universo da adivinhação.

Dos pouquíssimos versos dedicados a ela, podemos singularizar os seguintes traços a distingui-la: 1) a beleza: no canto XIII da *Ilíada*, ela é “a filha mais bela” de Príamo e, no canto XXIV, é “tão bela quanto a áurea Afrodite”²; 2) a *parthenía*: uma *parthenía* que se oferece como prêmio de guerra; assim, no mesmo canto XIII da *Ilíada*, a jovem é o prêmio desejado por Otrioneu em troca de seus altos feitos na guerra de Troia³; e, no canto XI da *Odisseia*, Cassandra morre ao lado de Agamêmnon, e, ainda que seja impossível determinar a natureza da relação entre ambos, não é descabido assumir, como vemos em fontes posteriores, que ela ali se encontra como prêmio de guerra dado ao líder da expedição argiva; 3) os seus gritos: os que dá ao avistar Príamo chegando de volta às muralhas de Troia com o corpo de Heitor, de modo que, como lemos no canto XXIV da *Ilíada*, “soam por toda a cidade seus gritos e lamentos”⁴; e os que dá ao ser assassinada na emboscada preparada por Egisto e Clitemnestra para Agamêmnon, cujo espectro confessa a Odisseu no canto XI da *Odisseia*: “Mas a impressão mais terrível me veio dos gritos da vítima / de Clitemnestra, Cassandra”⁵.

Sendo assim, em Homero, é somente Heleno, seu irmão, quem possui o dom da adivinhação – Heleno é o οἰωνοπόλος ἄριστος, o “excelente adivinho”⁶. Cassandra é, na *Ilíada*, uma bela donzela cuja promessa de matrimônio inspira ações heroicas e, na *Odisseia*, aquela que, como vítima inocente, partilha do destino cruel de Agamêmnon, ao lado de quem encontra seu fim. De uma a outra epepeia, tudo que dela ouvimos são seus gritos e lamentos.

Uma segunda peça, ou segunda camada, seria a que corresponde à figura de uma Cassandra tal como retratada pelos poetas líricos, sobretudo por Píndaro. Dos poucos fragmentos da lírica grega, sempre sujeitos à dúvida e à especulação, emerge porém algo irrefutável e irrevogável: Cassandra é aqui uma adivinha – *mántis* é o termo utilizado por Píndaro, o primeiro autor de que temos notícia a retratá-la como tal⁷.

Se os versos de Íbico testemunham ainda em favor da beleza de Cassandra – a “de amáveis cabelos” (ἐρασιπλόκαμος) –, nada dizem sobre seus dons divinatórios. Dentre os epítetos que recebe no fragmento 303a de Íbico, porém, está o de “de olhos glaucos” (γλαυκῶπις), numa alusão à tradição – que remonta aos poemas do ciclo épico – que vincula Cassandra ao âmbito da deusa Atena, a deusa virgem (e não ao de Apolo); aqui, o epíteto que, em Homero, é exclusivo da deusa, é atribuído, assim, à filha de Príamo:

γλαυκῶπιδα Κασσάνδραν	... Cassandra de olhos glaucos,	
ἐρασιπλόκαμον	Πριάμοιο	de amáveis cabelos, filha de Príamo,
κόραν		está presente na fala dos mortais. ⁸

² *Il.* XIII, 365: Πριάμοιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην; *Il.* XXIV, 699: ἰκέλη χρυσοῖ Ἀφροδίτῃ. Todas as citações da *Ilíada* e da *Odisseia* correspondem à tradução de Carlos Alerto Nunes (2002[1945] e 2001[1960], respectivamente).

³ *Il.* XIII, 363-7. A respeito da figura de Cassandra como *parthénos*, conferir Mazzoldi (2001, p. 26-92).

⁴ *Il.* XXIV, 703: κῶκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα γέγωνέ τε πᾶν κατὰ ἄστῃ.

⁵ *Od.* XI, 421-2: οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὄπα Πριάμοιο θυγατρὸς / Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε κλυταμνήστρη.

⁶ Cf. *Il.* VI, 76: “o nobre filho de Príamo, Heleno, excelente adivinho” [Πριαμίδης Ἐλενος οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος].

⁷ *P.* XI, v. 33: μάντιν ... κόραν.

⁸ Tradução de Giuliana Ragusa, 2013.

φᾶμις ἔχησι βροτῶν.

Essa mesma relação entre Cassandra e a deusa Atena vemos figurada no fragmento 298 de Alceu, cujos versos, se não aludem à sua beleza, como em Íbico, aludem, por outro lado, à sua *parthenía*: uma *parthenía* que, numa Troia agora invadida e pilhada, está à mercê das mãos impiedosas de Ajax, o Lócrico, e só pode ser protegida pela intervenção da deusa⁹:

λ[ύ]σσ[αν] ἦλθ' ὀλόα[ν] ἔχων	tomado de furor funesto, (ele) veio
] [] νασ Πάλλα[δ]οσ, ᾗ	... de Palas, que dos deuses
θέω[ν]	todos, venturosos, é ...
]σι θε]οσύλαισι πάντων.	aos sacrílegos ...;
]]τα μακάρων πέφυκε·	e agarrando a virgem com ambas
20]σι δ' ἄμφο]ιν παρθε]νίκαν	(as mãos),
ἔλων	ela postada junto à estátua ...
]παρεστά]οισαν ἀγάλματι	o Lócrico não temeu ¹¹
]ὀ Λ[ό]κρος οὐδ' ἔ]δεισε ¹⁰	

São os versos de Píndaro que nos permitem ver, iluminando com clareza seus contornos, a imagem de uma Cassandra adivinha. Se, porém, no Peã 8, temos uma profecia sem profetisa – profecia esta que se conecta à personagem de Cassandra apenas por conjecturas ecdóticas e filológicas –, na *Pítica* XI, temos, por sua vez, uma profetisa sem profecia.

Dessa forma, no Peã 8, lemos a respeito de um coração numinoso, que brada (ἔκλαγξε, v. 21), indica (σάμινεν, v. 24), diz (ἔειπε, v. 33), e assim ouvimos sua profecia sobre o funesto destino de Troia:

20 σπεύδοντ', ἔκλαγξέ θ'	(...) apressando-se, bradou o sacríssimo
ἱερ[ώ]τατον	divo coração com funéreos
δαιμόνιον κέαρ ὀλοαῖ-	lamentos, de súbito, e,
σι στοναχαῖς ἄφαρ,	com tal teor de ditos, indica:
καὶ τοιᾶδε κορυφᾶ σά-	“Ó, infinito filho de Crono, o que vê de
μαινεν λόγων· ὧ πανάπ[ειρον]	longe, das agora cumprimento ao há
εὐ-	tempos
25 ρ[ύ]οπα Κρονίων, τελεῖς σ[ὺ]	predestinado sofrimento,
νῦν τὰν πάλαι	quando aos Dardânidas Hécuba narrou o
π[ε]πρωμέναν πάθαν ἄ-	sonho
νικά Δαρδανίδαις Ἐκάβ[α]	que teve quando em seu ventre
φράσεν ὄψιν (?)	trazia este homem: pareceu-lhe
[ἄν] ποτ' εἶδεν ὑπὸ	dar à luz a uma lucífera Erínia
σπλάγχ[νοις]	centímana, que com dura violência
	toda Ílion até o chão
	fazia ruir”. E disse...

⁹ A respeito da relação entre Cassandra, Atena e Ajax, o Lócrico, cf. Mazzoldi (2001, pp. 31-61). Cf. ainda os comentários à tradução de Ragusa (2013, pp. 87-9).

¹⁰ Ed. Voigt (SAPPHO ET ALCAEUS, 1971).

¹¹ Tradução de Giuliana Ragusa, 2013.

φέρουσα τόνδ' ἀνέρ', ἔδοξ[ε] ... o prodígio visto em sonhos
 δὲ ... a previsão¹³
 30 τεκεῖν πυρφόρον Ἴρι[νὺν
 ἑκατόγχειρα, σκληρᾶ [δὲ βία
 Ἴλιον πᾶσάν νιν ἐπὶ π[έδον
 κατερεῖψαι· ἔειπε δὲ· [
 [. . . .]α τέρας ὑπνα[λέον
 35 [. . . .]λε προμάθεια¹²

Mas os caprichos da transmissão textual não nos permitem saber quem é afinal o dono de tão eloquente coração. Quer o filólogo, quer o tradutor, queremos todos reconhecer nesses versos a figura de uma Cassandra adivinha, a profetizar, em tom lamentoso, o destino dos seus. Mas cá ficamos: profecia sem profetisa.

Quando nos debruçamos sobre a *Pítica* XI, por fim a encontramos. Lá está ela, indubitavelmente, com nome e atributos: Cassandra, filha do Dardânida Príamo, donzela, adivinha:

[...]	[...]
ὁπότε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου 20 Κασσάνδραν πολιῶ χαλκῶ σὺν	quando a donzela filha do Dardânida Príamo, Cassandra, com lívido bronze, com a alma
[Ἀγαμεμνονία ψυχᾶ πόρευ' Ἀχέροντος ἀκτὰν παρ'	Agamêmnon conduziu às umbrosas margens do Aqueronte, a impiedosa mulher. (...)
[εὐσκιον νηλῆς γυνά. (...)	[...]
[...]	
θάνεν μὲν αὐτὸς ἦρωσ Ἀτρεΐδας ἴκων χρόνῳ κλυταῖς ἐν Ἀμύκλαις,	o próprio herói, filho de Atreu, morreu quando por fim retornou à gloriosa Amicla,
μάντιν τ' ὄλεσσε κόραν, ἐπεὶ ἀμφ' Ἑλένα	e a donzela adivinha levou à destruição, [quando, por causa de Helena,
[πυρωθέντας 34 Τρώων ἔλυσε δόμους	incendiadas, as casas dos troianos despojou de [seu

¹² Ed. Grenfell & Hunt (*OXYRHYNCHUS PAPYRI*, 1908).

¹³ Tradução nossa.

Porém, mal bem a encontramos, mal bem ouvimos seu nome, e, bem a seu lado, deparamo-nos com o “lívido bronze”, levando-a “às umbrosas margens do Aqueronte”. De forma muito semelhante ao que ocorre na *Odisseia*, dela só ouvimos falar de seu fim ao lado de Agamêmnon. E cá ficamos: profetisa sem profecia.

Uma terceira peça, uma terceira camada – e é aqui que parecemos obter, nesse quebra-cabeças, nesse retrato em construção, uma imagem mais completa ou, melhor dizendo, que mais bem corresponde às nossas expectativas –, diz respeito a uma Cassandra trágica: notadamente esquiliana.

É em *Agamêmnon*, de Ésquilo, que a Cassandra dos líricos – mais precisamente, a μάντις κόρα pindárica – desabrocha, porque aqui profetisa e profecia finalmente se encontram, e é também nesta tragédia que aquelas características da Cassandra homérica adquirem contorno, profundidade e, por vezes, um sentido inusitado.

Assim, no terceiro episódio de *Agamêmnon*, o herói conquistador de Troia introduz a personagem de Cassandra – tanto para o público quanto para sua esposa, Clitemnestra – como a “flor, dom do exército”, escolhida por ele dentre os ricos despojos de guerra:

<p>950 (...) τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς τὴνδ' ἐσκόμιζε· [...] αὕτη δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξάριετον 955 ἄνθος, στρατοῦ δώρημ', ἐμοὶ ξυνέσπετο.</p>	<p>(...) E esta estrangeira, acolhe-a com bondade. [...] Escolhida dentre muitas riquezas esta flor, dom do exército, veio comigo¹⁶. (Ag. 950-1; 954-5)</p>
--	--

Enquanto, nesta passagem, ainda se sublinha, como em Homero, a beleza da jovem, a imagem da flor – metáfora utilizada tanto por Ésquilo quanto por Homero e Píndaro para designar algo valioso, belo e frágil –, evoca nesta cena o esplendor efêmero da beleza de Cassandra, cuja vida encontra-se tão próxima do fim¹⁷. A beleza de Cassandra adquire, portanto, um contorno efêmero, frágil, quase dramático.

Da mesma forma, a *parthenía* de Cassandra como prêmio de guerra ganha uma nova dimensão, visto que, ainda que a jovem seja um “dom do exército” (στρατοῦ δώρημ'), isto é, um prêmio de guerra, ela foi, como enfatizam os comentadores, escolhida por Agamêmnon (ἐξάριετον)¹⁸; ou seja, não coube a ele através de sorteio. Portanto, nessa relação entre, de um lado, Cassandra *parthénos* como prêmio de guerra e, de outro, o rei Agamêmnon como herói conquistador, entra uma nova dimensão, a do desejo.

Ao fim do terceiro episódio, Agamêmnon entra, então, no palácio – pisando em púrpura, caminhando para a morte – e restam em cena, com Cassandra, o Coro e Clitemnestra, com quem a jovem se recusa a dialogar, mantendo-se em silêncio.

¹⁴ Ed. Finglass (PINDAR, 2008).

¹⁵ Tradução nossa.

¹⁶ Todas as citações do *Agamêmnon* correspondem à tradução de Jaa Torrano (ÉSQUILO, 2004).

¹⁷ Cf. Dumortier (1975, p. 126-7).

¹⁸ Cf. Fraenkel (AESCHYLUS, 1982, vol. 2, p. 433); Medda (ESCHILO, 2017, vol. 3, p. 88).

Quando, porém, a rainha sai de cena, algo acontece: ouvimos os gritos e os lamentos de Cassandra. Porém, desta vez, seus gritos e lamentos adquirem um sentido inesperado ao se mesclarem com a evocação do deus Apolo:

ὄτοτοτοτοῖ πόποι δᾶ·
ὤπολλον, ὤπολλον.

Ototototoi pópoi dâ!
Ó Apolo, ó Apolo!

(Ag. 1072-3; 1076-7)

Não é apenas inusitado evocar o deus com lamúrias, como bem observa o Coro (Ag. 1075; 1078), é inusitado também que ela o faça mediante um jogo de palavras que aponta tanto para um aspecto destrutivo do deus – Ἀπόλλων e ἀπόλλυμι (‘abolir’, ‘destruir’) –, como para um aspecto destrutivo da relação entre ambos (ἀπόλλων ἐμός):

ὤπολλον, ὤπολλον,
ἀγυῖᾱτ', ἀπόλλων ἐμός.
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ
δεύτερον.

Ó Apolo, ó Apolo
viário, abolitivo meu,
aboliste-me sem esforço outra vez.
(Ag. 1080-2)

Por que evocar Apolo com lamentos? – é a pergunta do Coro. Não é uma resposta que vem fácil – já que por muito tempo durante esta cena Cassandra ignora a presença do Coro –, mas que enfim chega. O deus desejou a jovem e, em troca de seus favores amorosos, ofereceu-lhe o dom divinatório. A jovem enganou o deus e, feita adivinha, não cumpriu a sua parte no trato. Como não se pode trapacear os deuses impunemente, o castigo veio certo: adivinhar, mas nunca persuadir (Ag. 1202-13).

E aqui nos deparamos com o fato de que a Cassandra adivinha – a μάντις κόρη com que nos encontramos em Píndaro –, adquire, em Ésquilo, uma complexidade própria do gênero e própria de seu poeta, de modo que poderíamos dizer que Cassandra, para nós, é Cassandra em grande medida porque Ésquilo fez, de Cassandra, Cassandra.

Enganamo-nos, porém, se pensamos que a complexidade e a peculiaridade da Cassandra esquiliana repousa apenas na relação conturbada da jovem com o deus Apolo e no fato de ela estar sob o domínio do que se convencionou chamar de “maldição de Apolo”. Igualmente importante na constituição de sua figura como adivinha nesta tragédia é a intrincada relação que, em seu discurso profético, se estabelece entre passado, presente e futuro, pelos quais a jovem transita, ora distinguindo-os, ora confundindo-os, mas sempre tendo deles uma experiência imediata.

É verdade que, se atribuirmos a Cassandra a profecia que encontramos no Peã 8 de Píndaro e aceitarmos as emendas de Grenfell e Hunt (*OXYRHYNCHUS PAPYRI*, 1908), também ali poderemos perceber uma complexa relação entre as dimensões temporais, que se sobrepõem umas às outras. As palavras da jovem adivinha abarcam presente, passado e futuro, de modo que a previsão de um mal iminente – a destruição de Troia (vv. 31-33) – advém de um reconhecimento de que o momento presente – “agora” (νῦν, v. 25), em que Páris parte para a Grécia (σπεύδοντ', no verso 20, referir-se-ia a Páris) – é o cumprimento que Zeus dá a um sofrimento predestinado no passado – “há tempos” (πάλαι, v. 25), quando Hécuba sonhou que dava à luz uma Erínia (v. 27ss.). Cassandra identifica essa Erínia do sonho de “então” (ποτ', v. 28) com “este homem” (τόνδ' ἄνερ', v. 29), Páris, e o uso do dêitico ὄδε, ao apontar para o momento presente de sua fala, faz com que se sobreponham, na figura de Páris-Erínia, passado, presente e futuro. Do mesmo modo, passado e futuro se entrecruzam na figura de Troia

devastada, visto que a ruína da cidade de “então” (ποτ', v. 28), no sonho de Hécuba, é uma antevisão da ruína que Zeus fará recair sobre os troianos¹⁹.

Todavia, apesar da referência aos “funéreos lamentos” (vv. 21-22) de Cassandra, que apontariam para o sofrimento da jovem, ou da referência à subitaneidade (ἄφαρ, v. 22) de sua fala, que indicaria um estado de arrebatamento, ainda assim, a profetisa figura mais como alguém que indica (σάμναιεν, vv. 23-4) um sentido, a partir das relações que estabelece entre passado, presente e futuro, do que alguém que, como veremos em Ésquilo, tem dessas temporalidades uma experiência direta, imediata, acessível aos sentidos.

Vividamente imediata, ainda que menos imbricada, é a relação que se estabelece entre a Cassandra homérica e a dimensão temporal em seu discurso, o único que lhe cabe em Homero; como mencionamos, no último canto da *Iliada*, a jovem avista, das muralhas da cidade, Príamo trazendo o cadáver resgatado de Heitor:

(...) οὐδέ τις ἄλλος
ἔγνω πρόσθ' ἀνδρῶν καλλιζώνων τε γυναικῶν,
ἀλλ' ἄρα Κασσάνδρῃ ἰκέλη χρυσοῖ Ἄφροδίτῃ
700 Πέργαμον εἰσαναβᾶσα φίλον πατέρ' εἰσενόησεν
ἔσταότ' ἐν δίφρῳ, κήρυκά τε ἀστυβοώτην·
τὸν δ' ἄρ' ἐφ' ἡμιόνων ἴδε κείμενον ἐν λεχέεσσι·
κῶκυσέν τ' ἄρ' ἔπειτα γέγωνέ τε πᾶν κατὰ ἄστυ·
ὄψεσθε Τρῶες καὶ Τρωάδες Ἴκτορ' ἰόντες,
705 εἴ ποτε καὶ ζῶοντι μάχης ἐκνοστήσαντι
χαίρετ', ἐπεὶ μέγα χάρμα πόλει τ' ἦν παντί τε δῆμῳ.
Ἦς ἔφατ', οὐδέ τις αὐτόθ' ἐνὶ πτόλει λίπετ' ἀνήρ
οὐδέ γυνή· πάντα γὰρ ἀάσχετον ἴκετο πένθος (*Il.* XXIV, 697-708)

(...) Notado
ninguém os tinha nem Teucros nem Teucra de cinto elegante
com exceção de Cassandra tão bela quanto a áurea Afrodite
700 que da alta Pérgamo o pai conhecera de pé na carruagem
junto do arauto que tem por ofício apregoar na cidade.
Viu o cadáver também sobre o leito que os mulos traziam.
Soam por toda a cidade seus gritos e tristes lamentos:
“Vinde Troianos e Teucras a Héctor contemplar esse mesmo
705 que quando vivo folgáveis de ver ao voltar dos combates
por ser o gáudio de Tróia por ser para todos um ídolo.”
Homem nenhum nem mulher ao clamor de Cassandra deixou-se
dentro dos muros ficar; indizível angústia os oprime.²⁰

Como observa Brügger (2017, p. 251), nessa cena tem-se um padrão narrativo “ação-percepção-reação”²¹. Ação: Príamo e o arauto aproximaram-se das muralhas de Troia, carregando na carruagem o cadáver de Heitor; percepção: Cassandra, notou-os

¹⁹ Sobre Cassandra no Peã 8 de Píndaro, cf. Mazzoldi (2001, p. 123-134).

²⁰ Tradução de Carlos Alberto Nunes (HOMERO, 2002 [1945]).

²¹ A esse respeito, conferir o comentário de De Jong (2001, p. 140) aos versos 279-90 ao canto V da *Odisseia*.

(ἔγνων, v. 698), reconheceu-os (εἶσενόησεν, v. 700) e viu (ἴδε, v. 702) o corpo deitado de Heitor sobre a carruagem; reação: a jovem lamentou (κώκυσεν, v. 703) e gritou (γέγωνε, v. 703).

Há nesta passagem dois elementos que costumam ser muitas vezes tomados como indícios dos dons divinatórios de Cassandra por aqueles que não aceitam o silêncio – como sempre, ensurdecido – de Homero sobre o assunto. Um deles é o fato de Cassandra ter sido a primeira, dentre homens e mulheres, a ter notado a chegada de Príamo. Mas, como nos alerta Brügger (2017, p. 252), trata-se de um motivo – “nenhum outro antes...” (οὐδέ τις ἄλλος... πρόσθ', vv. 697-8) – que se encontra igualmente presente em outras passagens da *Ilíada*²². O outro elemento é a referência ao local onde Cassandra se encontra: Pérgamo, a “acrópole” troiana; isto é, o local mais alto da cidade, onde havia um templo de Apolo²³, o que poderia indicar uma relação entre a jovem e o deus, de quem seria sacerdotisa.

As palavras de Cassandra, porém, nada têm de proféticas. Elas justapõem, criando um efeito patético, o momento presente, em que Heitor jaz sem vida sobre a carruagem, e o passado, em que o herói, para a alegria dos seus, retornava dos combates. Mas esses tempos são claramente delimitados – o presente marcado pelo imediatismo do valor imperativo de ὄψεσθε (v. 704)²⁴ e o passado, pela expressão εἶ ποτε (v. 705) –, e é justamente do contraste entre eles que advém o *páthos* da cena.

Voltemos, porém, à cena do quarto episódio do *Agamêmnon* de Ésquilo: nela estão Cassandra e o Coro de anciãos argivos. Cassandra, interpelando então Apolo, pergunta-lhe: “ô! Onde me trouxeste? A que palácio?”²⁵ (Ag. 1087). Ao que o Coro responde: “Ao dos Atridas”²⁶ (Ag. 1088). Ora, a jovem profetisa não está, evidentemente, perguntando pelo local físico a que ela chegou, mas indagando a Apolo por que conduzira sua vida até àquele momento e àquele local. O Coro, no entanto, ao entender literalmente a pergunta da profetisa, responde sob a perspectiva de quem vê o que está sob o alcance da vista: trata-se, é claro, do palácio dos Atridas.

Cassandra aceita e confirma a resposta dada pelo Coro: sim, trata-se do palácio dos Atridas, mas a percepção e a experiência que ela tem do palácio extrapola a dimensão do tempo presente, que é o tempo a partir do qual o Coro fala. Diz a jovem:

μισόθειον μὲν οὖν, πολλά	Sim, odeia Deus e conhece muitos
συνίστορα,	malignos massacres dos seus,
αὐτόφωνα κακὰ κάρταναι†	com homicídios e umedecido
ἀνδρσφαγεῖον καὶ πέδον	chão.
ῥαντήριον.	(Ag. 1090-3)

Nessa referência a crimes consanguíneos – os “massacres dos seus” (αὐτόφωνα ... κάρταναι), sob cuja forma se manifesta um desrespeito ao divino, e por isso se diz do palácio que “odeia Deus” (μισόθειον) –, Cassandra mostra-se ciente dos homicídios já cometidos no seio dessa família. Os crimes antigos, no entanto, fazem-se presentes para ela sob a forma de uma visão: o chão do palácio está úmido de sangue. Essa referência ao chão do palácio úmido de sangue é, no entanto, uma referência temporalmente

²² Cf. I, 547ss; VIII, 253; XVII, 14.

²³ Cf. IV, 507ss; VII, 20ss.

²⁴ Cf. Brügger (2017, p. 254).

²⁵ Ag. 1087: ὦ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποίαν στέγην;

²⁶ Ag. 1088: πρὸς τὴν Ἀτρειδῶν

ambígua. Pelo contexto mais imediato, parece referir-se ao crime cometido por Atreu, do qual a profetisa fala na sequência; ou seja, refere-se ao passado, mas nada impede que se refira igualmente ao crime que em breve Clitemnestra irá cometer, isto é, ao futuro próximo, quando seu próprio sangue e o sangue de Agamêmnon serão derramados no chão deste mesmo palácio.

O Coro então compara Cassandra a um cão sagaz que fareja morticínios e que acabará por encontrá-los. De fato, a visão da profetisa de antigos crimes consanguíneos, antes geral – apenas o sangue derramado no chão – e temporalmente ambígua – podendo referir-se tanto ao passado quanto ao futuro –, agora se focaliza e se delimita no tempo:

<p>μαρτυρίοισι γὰρ τοῖσδ’ ἐπιτείθομαι κλαιόμενα τάδε βρέφη σφαγὰς ὄππᾶς τε σάρκας πρὸς πατρὸς βεβρωμένας.</p>	<p>Por estas testemunhas acredito que estas crianças prateiam a morte e carnes cozidas devoradas pelo pai.</p>	<p>(Ag. 1095-7)</p>
---	---	---------------------

Assim, Cassandra vê, no tempo presente, o crime de Atreu, que, depois de assassinar os filhos do irmão Tiestes, serviu suas carnes ao próprio pai deles em um banquete funesto. Ela vê as crianças prateando a própria morte – note-se o uso do participio presente: κλαιόμενα – e como essa morte se deu: as suas carnes cozidas e devoradas pelo pai. O uso dos dêiticos τοῖσδε e τάδε aponta para o imediatismo da sua visão.

Essa menção explícita ao crime de Atreu por parte de Cassandra provoca a seguinte resposta do Coro: “De tua glória como adivinha estamos / cōscios, não buscamos nenhum profeta”²⁷.

Se há uma característica marcante do Coro desta tragédia é a de que ele não pode (ou não quer) ver muito além do que sua vista alcança. Se ele volta seu olhar para o passado, como o faz no párodo, a cantar a partida do exército de seu rei à Troia, permitindo-se, assim, rememorar o auspício das águias, as profecias de Calcas, as lágrimas dos Atridas, a boca amordaçada de Ifigênia, tão mais abrupta e imediatamente seu olhar se volta para o presente, como um elástico que tivesse atingido a tensão máxima antes de se romper: “O depois disso nem vi nem digo”²⁸, interrompe assim o Coro a narrativa.

Se, no terceiro estásimo, o canto lúgubre de seu ‘coração vaticinante’ (καρδία τεράσκοπος, Ag. 977) quer dirigir seu olhar para o futuro, o Coro recusa esse sentimento divinatório – que, diz ele, ‘profetiza’ (μαντιπολεῖ, Ag. 978) sem ter sido convidado ou pago, –, aferrando-se ao temor e à desesperança do momento presente.

O presente é o único tempo em que o Coro pode (ou quer) estar – não no passado, com suas vítimas silenciosas a cobrar reparação, nem no futuro, onde a morte e o horror assomam, mas no presente, ainda que incerto, temeroso, sem esperança. O presente é o terreno em que ele se move, o ponto central no qual se articula seu canto, o lugar a partir do qual ele fala. Porém, neste momento (o quarto episódio), diante de Cassandra, o Coro se encontra frente a alguém que desconsidera as fronteiras entre passado, presente e futuro, que apaga seus contornos, e transita para lá e para cá, saltando de um tempo a outro, para, em seu discurso, abarcar todos os tempos.

²⁷ Ag. 1098-9: ἧ μὴν κλέος σοῦ μαντικὸν πεπυσμένοι / ἧμεν· προφήτας δ’ οὔτινας ματεύομεν.

²⁸ Ag. 248: τὰ δ’ ἔνθεν οὔτ’ εἶδον οὔτ’ ἐννέπω.

Portanto, o Coro recusa o discurso profético de Cassandra: “De tua glória como adivinha estamos / cômicos, não buscamos nenhum profeta” (Ag. 1098-9). Mas é interessante observar aqui que essa recusa vem como consequência de um reconhecimento do *kléos* de Cassandra como adivinha. É no momento em que o Coro reconhece a eficácia da troiana como adivinha que ele a recusa. E o Coro reconhece sua eficácia porque compreende seu discurso, entende que ela está se referindo ao crime de Atreu.

Todavia, quando Cassandra sai da esfera do passado e passa a falar de um futuro próximo, afirmando “grande mal se trama neste palácio”²⁹, o Coro diz: “Destes vaticínios sou ignorante”, / aqueles reconheci: todo o país proclama”³⁰.

O Coro faz, assim, uma distinção entre dois tipos de μαντεύματα (‘vaticínios’): ταῦτα (‘estes’) e ἐκεῖνα (‘aqueles’). Os vaticínios de Cassandra que se referem ao passado e que são de conhecimento comum – ἐκεῖνα, isto é, aqueles que dizem respeito ao crime de Atreu –, o Coro compreende e reconhece. Mas os vaticínios de Cassandra que se referem ao futuro – ταῦτα, isto é, o assassinato de Agamêmnon –, o Coro não pode compreender.

E, quanto mais a visão de Cassandra se focaliza e mais fundo penetra nas tramas do tempo futuro, mais enigmático se torna, para o Coro, o seu discurso. Assim, diz a profetisa:

ἰὺ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς;	<i>Iò! Mísera, isto farás?</i>
τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν	Ao lavares no banho
λουτροῖσι φαιδρύνασα – πῶς	o teu marido – como direi o fato?
φράσω τέλος;	Logo isto será: ela estende mão
τάχος γὰρ τόδ’ ἔσται· προτείνει δὲ	após mão alcançando.
χειρ’ ἐκ	(Ag. 1107-11)
χερὸς ὀρεγομένα.	

Nesta visão, Cassandra vê: 1) a ocasião do crime – o banho (λουτροῖσι); 2) a vítima – identificada como o marido (τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν); 3) que quem perpetra o crime é uma mulher – os participios se encontram na forma feminina (φαιδρύνασα; ὀρεγομένα); 4) o gesto assassino – o estender de uma mão após a outra para alcançar a vítima (προτείνει δὲ χειρ’ ἐκ χερὸς ὀρεγομένα); 5) e, por fim, quando ocorrerá – logo (τάχος).

Esse futuro, na visão profética da adivinha, faz-se presente a seus olhos, como se estivesse acontecendo nesse momento: a assassina “estende” (προτείνει, presente) mão após mão “alcançando” (ὀρεγομένα, participio presente).

A essa experiência que Cassandra tem do tempo futuro o Coro, obviamente, não tem acesso, porque, antes de mais nada, ele não é, como ela, *mántis*, e, além disso, não se trata apenas de um conhecimento relativo ao tempo futuro, mas de uma experiência presente de um tempo futuro. E as palavras de Cassandra, por veicularem uma visão fruto de uma experiência direta de uma dimensão temporal interdita ao Coro, tornam-se incompreensíveis para ele, sendo, desta forma, qualificadas como “enigmas” (αἰνιγμαίων, Ag. 1112), “oráculos obscuros” (ἐπαργέμοισι θεσφάτοις, Ag. 1113).

²⁹ Ag. 1102: μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μῆδεταί κακόν.

³⁰ Ag. 1105-6: τούτων αἰδρίεις εἰμι τῶν μαντευμάτων. / ἐκεῖνα δ' ἔγνω· πᾶσα γὰρ πόλις βοᾷ.

De fato, ao prenunciar o assassinio de Agamêmnon, as palavras de Cassandra por vezes adquirem uma tonalidade oracular:

ἄ ἄ, ἰδοὺ ἰδοὺ, ἄπεχε τῆς βοῶς τὸν ταῦρον· ἐν πέπλοισιν μελαγκέρῳ λαβοῦσα μηχανήματι τύπτει· πίτνει δ' <ἐν> ἐνύδρῳ τεύχει· δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω.	Á â! Olha, olha! Põe longe da vaca o touro. Na túnica com negricórnia ardil ela captura e fere e ele tomba na banheira cheia d'água. Narro-te o caso de dolosa homicida bacia.
--	---

(Ag. 1125-9)

A jovem primeiramente chama a atenção de seu interlocutor: “Olha, olha!” (ἰδοὺ ἰδοὺ). Ela vê a assassina, Clitemnestra, próxima de sua vítima, Agamêmnon, e vê a trama assassínia, mas elabora discursivamente essa visão por meio de imagens próprias à enunciação oracular: a vaca, o touro, o ardil de cornos negros. A profetisa então vê a consumação do assassinato de Agamêmnon e o descreve em uma linguagem que se torna mais clara: com a túnica ela captura a vítima, que, ferida, cai na banheira cheia d'água. Novamente, Cassandra descreve esse acontecimento futuro como se ele estivesse acontecendo na sua frente: Clitemnestra “fere” (τύπτει, tempo presente) e o corpo “tomba” (πίτνει, tempo presente) na banheira. E finaliza com uma enunciação – “Narro-te o caso de dolosa homicida bacia” – que aponta para uma síntese verbal – note-se o uso de λέγω – de sua visão e de sua expressão oracular. Uma enunciação que não é apenas a expressão de uma experiência divinatória, mas que tem uma intenção comunicativa, pois inclui, pela primeira vez nesta cena, seu interlocutor: σοι λέγω, ‘narro a ti’.

Essa mesma intenção está presente quando Cassandra abandona o discurso oracular, enigmático, e diz simplesmente: “Digo que verás a morte de Agamêmnon”³¹. Aqui, não há mistério a ser desvendado, não há linguagem oracular a ser decifrada, não há necessidade de nenhuma hermenêutica de sinais; apenas um enunciado, que é quase uma denúncia.

A princípio, o que restaria aqui ao Coro seria apenas acreditar ou não, já que a fala é tão clara. Mas, como bem sabemos, temos um problema. Aqui nos deparamos com a punição de Apolo: “Não persuadi ninguém após esta falta”³². E um sinal evidente dessa punição é a pergunta subsequente do Coro: “Por que *homem* é preparada esta aflição?”³³.

É interessante observarmos como a punição de Apolo atua aqui na capacidade de comunicação entre Cassandra e o Coro. O Coro não rejeita como falsa a asserção de Cassandra. A sua atitude para com a jovem é compassiva e ele lhe havia dito há pouco: “Cremos porém que vaticinas digna de fé”³⁴. É algo, portanto, que não é da ordem da disposição do interlocutor, que mostra boa vontade, nem da ordem da transparência do discurso, que neste momento é claríssimo. Nesse sentido, é eloquente o comentário de

³¹ Ag. 1246: Ἀγαμέμνωνός σέ φημ' ἐπόψεσθαι μόρον.

³² Ag. 1212: ἔπειθον οὐδέν' οὐδέν, ὡς τάδ' ἦμπλακον.

³³ Ag. 1251: τίνος πρὸς ἀνδρὸς τοῦτ' ἄχος πορσύνεται;

³⁴ Ag. 1213: ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὰ θεσπίζειν δοκεῖς.

Cassandra: “Extraviaste muito de oráculos meus”³⁵. Haveria aí um extravio do entendimento, como se a mão de Apolo desviasse a seta que fora correta e certamente lançada ao alvo. Não importa então quão claro, límpido e cristalino seja o discurso profético de Cassandra, não importa quão bem a jovem adivinha consiga verbalizar sua experiência de temporalidades que se sobrepõem umas às outras e se intercambiam; ainda assim, ao fim e ao cabo, a mão do deus vai desviar a seta-conteúdo da mensagem e o Coro vai considerar as palavras de Cassandra tão difíceis como o oráculo pítio. A “maldição” de Apolo não recairia, nessa perspectiva, somente sobre a jovem troiana, mas também sobre aqueles que se tornam seus interlocutores, interditando-lhes a crença.

Podemos dizer, portanto, que a Cassandra esquiliana é uma Cassandra que está sob a égide de Apolo, o deus patrono da adivinhação. Bela, ainda; adivinha, certamente; mas sobretudo trágica. E essa tragicidade se apoia, no *Agamêmnon*, sobre dois pilares: o de um complexo entroncamento das dimensões temporais em seu discurso – que são, ao mesmo tempo, camadas de significação – e o dos desvios e extravios na transmissão desse mesmo discurso.

É, porém, na conjunção dessas três peças, ou camadas, que podemos apreciar o retrato, ainda que fragmentado ou esmaecido, de uma personagem que intriga e fascina a nós, seus interlocutores, que, como o Coro de *Agamêmnon*, queremos, mas nem sempre conseguimos, compreendê-la, porque, também tal como o Coro, o tempo presente é o único lugar a partir de onde podemos admirá-la e sobre ela falar.

Referências

Fontes primárias

AESCHYLUS. *Agamemnon*. Edited with a commentary by Eduard Fraenkel. 3 vol. Oxford: Clarendon Press, 1982.

ESCHILO. *Agamennone*. Edizione critica, traduzione e commento a cura di Enrico Medda. 3 vol. Roma: Bardi Edizioni, 2017.

ESCHYLE. *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interpretations*. Jean Bollack et Pierre Judet de la Combe. 3 vol. Lille: Maison des sciences de l'homme, 1981.

ÉSQUILO. *Oresteia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3 vol. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HOMERO. *Iliada*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002 [1945].

_____. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001 [1960].

OXYRHYNCHUS PAPYRI. Part V. Edited with translations and notes by Bernard P. Grenfell and Arthur S. Hunt. Oxford: The Egypt Exploration Fund., 1908.

PINDAR. *Pythian Eleven*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary by J. P. Finglass. New York: Cambridge University Press, 2008.

³⁵ Ag. 1252: ἡ κάρτα λίαν παρεκόπησ χρησμῶν ἐμῶν.

PINDARI *Carmina cum fragmentis*. Pars II. Edidit H. Maehler (post B. Snell). 4a. ed. Leipzig: Teubner, 1975.

SAPPHO ET ALCAEUS. *Fragmenta*. Edidit Eva-Maria Voigt. Amsterdam: Athenaenum-Polak & Van Gennep, 1971.

Bibliografia de apoio

BOLLACK, J. Le thrène de Cassandre. *Revue des études grecques*, n. 94, p. 1-13, 1981.

BOUCHÉ-LECLERCQ, A. *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2003[1879-1882].

BRÜGGER, C. *Homer's Iliad: The Basel commentary, Book XXIV*. Translated by Benjamin W. Millis and Sara Strack and edited by S. Douglas Olson. Boston; Berlin: De Gruyter, 2017.

CRIPPA, S. Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra. *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, vol. 19, n. 3, p. 487-508, 1990.

DEBNAR, P. The Sexual Status of Aeschylus' Cassandra. *Classical Philology*, vol. 105, n. 2, 2010, pp. 129-145.

DE JONG, I. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

DE PAOLI, B. *A adivinhação na tragédia de Ésquilo*. 2015. 416 ff. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernácula, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DILLON, M. Kassandra: Mantic, Maenadic or Manic? Gender and the Nature of Prophetic Experience in Ancient Greece. *Proceedings of the Australian Association for the Study of Religions Conference, University of Auckland, New Zealand July 6-11, 2008*, p. 1-21, 2009.

DOYLE, A. Cassandra: Feminine Corrective in Aeschylus's *Agamemnon*. *Acta Classica*, n. 50, p. 57-75, 2008.

DUMORTIER, J. *Les images dans la poésie d'Eschyle*. Paris, Les Belles Lettres, 1975.

GOUDOT, M. (Ed.) *Cassandre*. Paris: Éditions Autrement, 1999.

HARRIS, J. P. Cassandra's Swan Song: Aeschylus' Use of Fable in *Agamemnon*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 52, n. 4, p. 540-558, 2012.

HEIRMAN, L. J. Kassandra's Glossolalia. *Mnemosyne*, vol. 28, n. 3, p. 257-267, 1975.

IRIARTE, A. Casandra trágica. *Enrahonar*, n. 26, p. 65-80, 1996.

LEAHY, D. M. The Rôle of Cassandra in the *Oresteia* of Aeschylus. *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 52, n. 1, p. 144-177, 1969.

MASON, P. G. Cassandra. *The Journal of Hellenic studies*, n. 79, p. 80-93, 1959.

MAZZOLDI, S. *Cassandra, la vergine e l'indovina: Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*. Pisa/Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001.

_____. Cassandra's Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation. *Kernos*, n. 15, p. 145-154, 2002.

MITCHELL-BOYASK, R. The Marriage of Cassandra and the "Oresteia: Text, Image, Performance. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 136, n. 2, p. 269-297, 2006.

MOREAU, A. Les ambivalences de Cassandre. In: LAURENS, A.-F. (Ed.) *Entre hommes et dieux – Le convive, le héros, le prophète*. Paris: Les Belles Lettres, p. 145-167, 1989.

NUTTALL, G. F. Cassandra and the Language of Prophecy. *The Heythrop Journal*, vol. 36, n. 4, p. 512-520, 1995.

RAGUSA, G. *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

RODRÍGUEZ, E. Los lechos de Casandra en "Troianas" y "Hécuba" de Eurípides y en "Alejandra" de Licofrón. *Estudios Clásicos*, n. 124, p. 25-46, 2003.

SCHEIN, S. L. The Cassandra Scene in Aeschylus' *Agamemnon*. *Greece and Rome*, vol. 29, n. 1, p. 11-16, 1982.

SERRANO, D. de P. Cassandra e le donne tragiche. *Myrtia*, n. 26, p. 123-139, 2011.

WERNER, C. As performances de Cassandra em *Troianas* de Eurípides. *Letras Clássicas*, n. 6, p. 117-133, 2002.

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 03-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

O que Édipo sabe sobre o homem que matou no trívio

Flávio Ribeiro de Oliveira*

RESUMO: Neste artigo, procuro demonstrar que no *Rei Édipo* de Sófocles a questão central – o parricídio – não é definitivamente resolvida: do ponto de vista epistemológico, não se pode afirmar que Édipo matou Laio.

Palavras-chave: Sófocles; *Rei Édipo*; parricídio.

What Oedipus knows about the man he killed at a crossroads

ABSTRACT: In this paper I try to demonstrate that in Sophocles' *Oedipus Tyrannus* the central question – the parricide – is not definitely settled: from an epistemological point of view, it is not possible to assert that Oedipus killed Laius.

Keywords: Sophocles, *Oedipus Tyrannus*, parricide.

Quando compunham tragédias, os dramaturgos gregos normalmente tomavam seus temas da tradição mítica. A tradição mítica grega, contudo, não tinha livro canônico: compunha-se de inúmeras versões que, embora conservando um núcleo original imutável, apresentavam variações pontuais conforme as épocas, regiões ou gêneros poéticos em que foram registradas. Às vezes, aquilo que, ao leitor moderno, parece fazer parte do tema central imutável é, na verdade, uma variação acessória, não essencial à estrutura do mito. Vejamos, por exemplo, o caso do mito de Medeia: o leitor moderno pouco familiarizado com a área de Estudos Clássicos normalmente considera o filicídio parte do núcleo imutável do mito. Quando, hoje em dia, se pensa na figura mítica de Medeia, imediatamente nos vem à mente a imagem do assassinato brutal que ela comete contra os próprios filhos. Contudo, esse era um elemento acessório no mito: em nenhuma das versões conhecidas anteriores a Eurípides Medeia mata intencionalmente seus filhos. O filicídio talvez seja uma variação introduzida por Eurípides¹.

No mito de Édipo, a modernidade identifica dois temas centrais: o do parricídio e o do incesto (veja-se, por exemplo, a leitura de Freud). Ambos os temas – presentes no *Rei Édipo* de Sófocles (que é a versão que definirá toda a recepção posterior do mito) – foram tomados da tradição mítica pelo dramaturgo. Na *Odisseia* já se mencionavam as desventuras de Édipo – e ali já se fazia referência ao incesto e ao parricídio. No canto XI, ao descrever o que vira no Hades, Odisseu diz: “vi a mãe de Édipo, a bela Epicasta, que perpetrou um feito enorme sem sabê-lo, desposando o próprio filho (*gemaméne hōi*

* Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1989), mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (1994) e doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (2001). Realizou pós-doutorado no Centre Léon Robin (Université Paris IV-Sorbonne / École Normale Supérieure / CNRS) (2008). Atualmente é professor doutor da Universidade Estadual de Campinas.

¹ Cf. PAGE, s.d., p. XXI – XXV; cf. também MASTRONARDE, 2006, p. 50-3.

huîi); e ele, depois de matar o próprio pai, a desposou (*hòn patér' exenaríxas gêmen*)². Contudo, o leitor atento terá notado que, aqui, a mãe de Édipo é chamada de Epicasta. Os trágicos a chamavam de Jocasta. Jan Bremmer explica essa variação onomástica pelo pouco interesse que havia na figura da mãe de Édipo³. Para Bremmer, na estrutura do mito o incesto é apenas um comentário moral sobre o parricídio. Esse mito – cuja função primordial é condenar o parricídio – nos mostra que o homem que comete parricídio é tão abjeto que é capaz de cometer também monstrosidades adicionais (como o incesto). Exemplifico o ponto de vista de Bremmer tomando um mito contemporâneo: quando um anticomunista afirma que comunistas comem criancinhas, seu propósito é condenar o comunismo, e não a antropofagia. Para ele, um comunista é uma criatura tão abjeta que é até capaz de comer criancinhas⁴.

Eu não chegaria a afirmar, com Bremmer, que o tema do incesto não tem nenhum interesse profundo na estrutura do mito – mas concordo que é secundário: o tema central é, aqui, o parricídio⁵. Sófocles, portanto, quando compunha o *Rei Édipo*, tinha à sua disposição um material tradicional cujo núcleo era uma condenação do parricídio – isso é indiscutível: não há versões do mito de Édipo em que ele não mata seu pai (enquanto, por outro lado, há versões do mito de Medeia em que ela não mata os filhos). Levando em conta a importância do tema do parricídio na estrutura do mito, será interessante investigarmos como o poeta lidou com esse material. A investigação que proponho é epistemológica: pretendo examinar, na estrutura da peça, quais são os fundamentos sobre os quais está assentada a convicção de que Édipo assassinou Laio. Essa investigação levará em conta a articulação lógica do texto de Sófocles (e não recorrerá a especulações psicologizantes do tipo “naquela ocasião, Édipo devia estar pensando isso ou aquilo”, que só podem fazer sentido se estivermos lidando com o comportamento de pessoas reais⁶).

Os oráculos de Apolo têm um papel central na articulação da ação dramática da peça de Sófocles e na elucidação das questões do parricídio e do incesto – e lembremos de que são dois os oráculos e que eles têm estruturas diferentes: o oráculo proferido a Laio, que afirmava que ele seria morto pelo filho⁷, é simples (diz respeito apenas ao parricídio); aquele proferido a Édipo, que afirmava que ele se uniria à mãe, teria filhos com ela e mataria o pai⁸, é triplo (inclui o incesto, a geração de prole incestuosa e o parricídio). Do ponto de vista lógico, a proposição “A ocorrerá” será verdadeira se A ocorrer. A proposição “A, B e C ocorrerão”, por outro lado, só será verdadeira se ocorrerem A, B e C – ou seja, do ponto de vista da lógica formal, ela não será verdadeira

² *Odisseia*, XI, 271-4. Tradução minha, meramente instrumental, sem nenhuma pretensão literária.

³ BREMMER, 1994, p. 51: “the lack of any profound interest in his mother is confirmed by the variety of her names”.

⁴ É simultaneamente cômico e trágico que em 2019, no Brasil, haja gente que pense assim. Mas esse artigo não é sobre política...

⁵ Cf. também JEBB, 1883, p. xiii: “the essence of the myth is the son slaying his unknown father, and thereby fulfilling a decree of fate. The subsequent marriage, if not an original part of the story, seems to have been an early addition”.

⁶ Sigo, portanto, o princípio metodológico de Dodds: “what is not mentioned in the play does not exist”. (DODDS, 1983, p. 180). O artigo de Dodds foi publicado originalmente em *Greece & Rome*, 13, 1966, p. 37-49.

⁷ Versos 711-4: “outrora chegou a Laio um oráculo [...] segundo o qual o seu destino era morrer por obra de um filho que de mim e dele nascesse” (*khresmòs gàr êlthe Laioi pot' [...] hos autòn héxoi moîra pròs paidòs thaneîn hóstis génoit' emoû te kakeinou pára*). Todas as traduções do *Rei Édipo* são minhas (SÓFOCLES, 2015).

⁸ Versos 790-3: “diz que devo me unir a minha mãe e que exporei aos homens uma prole insuportável de se ver e que serei o assassino do pai que me gerou” (*légon hos metri mèn khreíe me mikthênai, génos d' átleton anthrópoisi delósoim' horân, phoneús d' esoímen tou phyteúsantos patrós*).

se *A* e *B* ocorrerem, mas *C* não ocorrer⁹. E mais: a eventual ocorrência de *A* e de *B* não implica necessariamente¹⁰ a ocorrência de *C*. O leitor sagaz não se ofenderá se, *for the sake of clarity*, eu recorrer a um exemplo banal: consideremos a proposição “amanhã o sol brilhará, fará calor e o rei ficará doente”. Do ponto de vista da lógica formal, é necessário que as três cláusulas sejam satisfeitas para que a proposição seja verdadeira. Se apenas o sol brilhar e fizer calor – mas o rei não ficar doente – a proposição será falsa. E nada nos autoriza a procurar um médico para o rei assim que constatarmos que o sol brilha e faz calor: aqui, é perfeitamente possível que duas das cláusulas se revelem verdadeiras e a outra, falsa. Na tragédia de Sófocles, Édipo, num momento de extrema gravidade, enfrentará um problema análogo (o oráculo que recebeu de Apolo tem a mesma estrutura lógica que o exemplo tolo que apresentei): que condições devem ser satisfeitas para que se considere verdadeiro o oráculo tripartite? É evidente que ele só será verdadeiro se suas três cláusulas – incesto, geração de prole incestuosa e parricídio – se revelarem verdadeiras.

Analisemos, pois, o texto de Sófocles. O prólogo da peça situa a ação. Édipo é o rei de Tebas. Ficamos sabendo que a cidade é devastada por uma epidemia de peste e que os campos, os animais e as mulheres tornaram-se estéreis. O oráculo de Delfos, consultado por Creonte, cunhado de Édipo, informa que o único modo de salvar a cidade é punir os assassinos do rei anterior, Laio, que vivem impunes em Tebas. Notem que Creonte, transmitindo a instrução oracular, emprega o plural: *toùs autoéntas*, “os autores” da morte de Laio (versos 106-7). Interrogado por Édipo, Creonte informa que Laio outrora viajou com uma comitiva, mas não voltou: todos morreram, exceto um, que fugiu de medo e, de tudo o que viu, só relatou uma coisa: “disse que bandidos (*leistàs*, no plural) encontraram e mataram [Laio], não pela força de um só, mas com múltiplas mãos” (*syn pléthei kherôn*) (versos 122-3). Portanto, o oráculo afirma que os autores (no plural) do crime devem ser punidos; a única testemunha do crime afirma que bandidos (no plural) mataram Laio. Édipo assume a responsabilidade esclarecer o assassinato do antigo rei.

No primeiro episódio, Édipo faz uma proclamação solene na qual amaldiçoa e promete punir quem matou Laio. O corifeu afirma que “diz-se que ele [Laio] foi morto por viajantes” (*prós tinon hodoipóron*, no plural) (verso 292). Chega o profeta Tirésias, que Édipo, por sugestão de Creonte, mandara chamar para ajudar a esclarecer o crime. Tirésias, contrariado, afirma que Édipo é o assassino de Laio (*phonéa se phémi tandròs hoû zeteîs kyreîn*) (verso 362). Ao final, antes de partir, conclui: o assassino de Laio se revelará “irmão e pai dos próprios filhos [...]; e filho e esposo da mulher de quem nasceu; e assassino do pai” (versos 457-60). A declaração de Tirésias, portanto, coincide com o oráculo que Édipo recebera outrora (e que, no arranjo da peça de Sófocles, só será revelado mais tarde, nos versos 790-3): menciona a prole incestuosa, o incesto e o parricídio.

As afirmações de Tirésias irritam Édipo, que as atribui a uma conspiração de Creonte para tomar-lhe o trono (pois foi Creonte quem aconselhou Édipo a consultar Tirésias). No segundo episódio, Édipo e Creonte discutem violentamente. Édipo argumenta: se Laio foi morto há muito tempo, então por que, naquela época, Tirésias não atribuiu o crime a Édipo? Ele só o faz agora porque está conluiado com Creonte. Portanto, para Édipo a declaração de Tirésias não se funda na arte mântica, mas é

⁹ Cf. PRIEST, 2000, p. 11: “*a & b* has the value *T* just if both of *a* and *b* have the value *T*; *a & b* has the value *F* just if at least one of *a* and *b* has the value *F*”. O mesmo raciocínio se aplica se a conjunção lógica tiver mais de duas cláusulas.

¹⁰ A não ser que $A \rightarrow C$ ou que $B \rightarrow C$, o que não é o caso da proposição oracular: “cometer incesto” não implica necessariamente “cometer parricídio”; “ter prole incestuosa” também não o implica.

motivada por uma conspiração política cujo propósito é destituir o rei. Édipo anuncia que punirá Creonte com a morte. Chega Jocasta, que, vendo os homens deblaterarem, interfere em favor de seu irmão. Édipo condescende em exilá-lo em vez de condená-lo à morte. Creonte parte; Jocasta pede a Édipo que lhe explique o que ocorrera. Ele explica: Creonte “afirma que sou eu o assassino de Laio” (verso 703). Jocasta pergunta como Creonte obteve essa informação; Édipo responde que ele enviou o profeta Tirésias para divulgá-la. Chegamos a um momento crucial da evolução da ação dramática: Jocasta, para tranquilizar Édipo, elabora um arrazoado contra a arte mântica, na qual Tirésias se pretende experto. “Não existe nada humano que participe da arte profética” (versos 708-9), diz Jocasta. Ela apresenta provas disso: outrora Laio recebera um oráculo segundo o qual seria morto por um filho que ele e Jocasta teriam (versos 711-4). Mas Laio, como se diz, foi morto por estrangeiros, por ladrões (*xénoi [...] leistaì*, versos 715-6), no cruzamento de três estradas. Quanto àquele filho, assim que nasceu, Laio ligou-lhe os pés e o abandonou em uma montanha inacessível para que perecesse. Portanto, conclui Jocasta, o oráculo não se cumpriu: o filho não sobreviveu para se tornar assassino do pai; Laio já morreu – e não foi assassinado por um filho. Não há motivo, portanto, para que Édipo se preocupe com o que diz o profeta Tirésias. O raciocínio de Jocasta, digamos de passagem, é indutivo – e trata-se de uma indução frágil, pois a boa indução baseia-se em um grande número de ocorrências: aqui, da ocorrência de um único oráculo malogrado, Jocasta chega à conclusão de que toda a arte profética deve ser desqualificada.

Contudo, o discurso de Jocasta, que visava a tranquilizar Édipo, produz efeito contrário. Um detalhe o inquieta: a tripla encruzilhada. Preocupado, Édipo interroga Jocasta sobre a localização exata desse trívio, sobre a época em que ocorreu o crime, sobre a aparência de Laio e sobre o séquito que o acompanhava. Obtidas as respostas, pergunta-lhe quem forneceu essas informações; ela responde que foi um servo que viajava com o rei – o único sobrevivente da expedição, a única testemunha do assassinato de Laio (e que, na peça, já fora mencionada nos versos 118-23). Édipo diz, com insistência (verso 765, verso 768), que esse homem deve ser trazido rapidamente à sua presença. Jocasta pergunta o que perturba o marido; ele, na resposta, elabora uma breve autobiografia: é filho de Pólibo e Mérope, reis de Corinto. Certa vez, num banquete, um bêbado o chama de “filho forjado” de seu pai (*plastòs [...] patrí*, verso 780). Édipo, intrigado, interpela os pais, que ficam indignados com a afronta do bêbado. Mas Édipo não se apazigua: escondido de Pólibo e de Mérope, viaja a Delfos para consultar o oráculo. Contudo o oráculo, interrogado, não lhe dá a resposta que esperava, mas diz que ele se unirá a sua mãe, gerará prole incestuosa e matará o próprio pai (versos 790-3). Édipo, para evitar o risco de que se cumpra a profecia, foge para longe de Corinto. Ao chegar ao mesmo lugar onde Jocasta afirmou que Laio fora morto – à tripla encruzilhada – defronta uma comitiva: num carro, acompanhado por pequeno séquito, viajava um velho cuja descrição coincide com a descrição que Jocasta fizera de Laio. Édipo é empurrado para fora da estrada; reage; o velho o agride. Édipo mata todos. Notemos que a declaração de Édipo é peremptória: “E mato todos” (*kteíno de tòus xýmpanas*, verso 813). Ele conclui: se esse velho era Laio, eu sou o homem mais miserável do mundo. Como assassino do rei, Édipo deverá ser exilado de Tebas (como ele mesmo decretou). Contudo, não pode retornar a Corinto, pois receia que ali se cumpra a profecia de que matará seu pai e se unirá a sua mãe. O corifeu o tranquiliza: que não perca a esperança antes de interrogar o servo que testemunhou o assassinato de Laio. Édipo concorda: “é só isso o que me resta de esperança” (versos 836-7). Se o sobrevivente confirmar o que disse antes (que Laio fora morto por um bando de ladrões), então Édipo não é o assassino de Laio. Édipo reitera e enfatiza a importância

de interrogar novamente esse homem (versos 842-7). Jocasta retruca: o servo não mudará sua declaração; toda a cidade o ouviu afirmar que Laio foi morto por ladrões. Édipo insiste: que se busque a testemunha (verso 859-60). O segundo episódio se conclui com a afirmação de Jocasta de que mandará buscar o servo.

Neste momento da ação dramática – recapitulemos – Édipo compreende assim sua situação: outrora, matou um homem num trívio. Agora, teme que esse homem seja Laio (pois Jocasta lhe revelou que Laio foi morto naquela mesma encruzilhada). E, se de fato matou Laio, Édipo será exilado – mas não poderá retornar a Corinto, por medo de que se cumpra o terrível oráculo que lhe fora revelado em Delfos. Contudo, se a testemunha confirmar que Laio foi morto por ladrões, Édipo está salvo. Notemos que, na estrutura da peça, o servo tem um papel central: é o único sobrevivente, é a única testemunha do crime. Após o crime, ele declarou publicamente que Laio foi massacrado por assaltantes. Agora, quando o receio de ter matado Laio aflige Édipo, o servo é sua única esperança: se confirmar o que dissera antes, então não é Édipo o assassino de Laio. O dramaturgo enfatiza a importância da testemunha na estrutura dramática da peça, mencionando-a – e com grande ênfase – em diversas passagens do texto. Para esclarecer o assassinato de Laio, será fundamental, portanto, perguntar à testemunha sobrevivente se ela confirma seu relato anterior. Neste ponto, contudo, devemos considerar um outro elemento relevante para a elucidação do crime: sim, a declaração prévia do sobrevivente inocente Édipo – mas a própria existência dessa testemunha já exclui a possibilidade de Édipo ser o assassino de Laio: Édipo, descrevendo seu entreencontro na encruzilhada, afirma categoricamente que matou todos. Não houve sobreviventes¹¹. Se, no caso do assassinato de Laio, houve um sobrevivente, então trata-se de duas ocorrências diferentes: dois assassinatos ocorridos no mesmo local em curto intervalo de tempo. Édipo matou um ancião, mas há fortes evidências de que Laio não é o ancião que Édipo matou.

Ao início do terceiro episódio, portanto, o público espera a chegada da testemunha, que já foi mencionada tantas vezes – e tão enfaticamente – no texto. Espera-se que Édipo a interrogue e lhe faça a pergunta decisiva, inevitável: se ela confirma o que afirmara antes, que Laio foi morto por um bando de assaltantes. Contudo, nossa expectativa é frustrada: em vez da testemunha, cuja vinda já se anunciara diversas vezes, chega um inesperado mensageiro de Corinto. Ele anuncia: Édipo será rei de Corinto; Pólibo, seu pai, morreu. Édipo e Jocasta rejubilam: malogrou a afirmação oracular de que Édipo mataria seu pai. Édipo espezinha a arte profética: ela não vale nada. Segundo Jocasta, agora Édipo não tem mais nada a temer. Mas Édipo retruca: “como não temer o leito de minha mãe?” (verso 976). Observemos que, neste momento da peça, Édipo interpreta assim sua situação: o oráculo de Delfos previu três eventos – que ele faria sexo com sua mãe, geraria prole incestuosa e cometeria parricídio. Das três previsões, a terceira (Édipo matará seu pai) revelou-se falsa, pois Pólibo morreu de velhice: Édipo não o matou. Mas Édipo ainda teme cometer incesto (e, eventualmente, gerar prole incestuosa). Portanto, ele admite a possibilidade de o oráculo ter uma cláusula falsa e duas verdadeiras. Do ponto de vista estritamente lógico, essa proposição oracular seria falsa (como mostrei acima: a afirmação *A & B & C* será falsa se ou *A* ou *B* ou *C* forem falsos; ela só será verdadeira se tanto *A* como *B* como *C* forem verdadeiros). O parricídio revelou-se impossível – conforme as informações que Édipo tem neste momento da peça – mas, ainda assim, Édipo continua a temer o incesto. Para nossa investigação sobre o tratamento que, na tragédia, é dado à questão

¹¹ Cf. KAMERBEEK, 1967, p. 165-6: “if he [Oedipus] did kill them all, the man murdered by him could not be Laius for one of the latter’s retainers escaped”.

do parricídio, isto é muito importante: Édipo, neste ponto, admite a possibilidade de o oráculo ser *parcialmente verdadeiro*.

O mensageiro coríntio pergunta a Édipo o que o inquieta. Ele responde: o oráculo de Apolo “disse outrora que eu devia ter relações com minha própria mãe e derramar com minhas mãos o sangue paterno” (versos 995-6). O mensageiro, acreditando que tranquilizará Édipo, anuncia que Pólibo não era seu pai. Édipo, assombrado, interroga-o sobre sua origem. O mensageiro conta que ele mesmo foi pastor e que, há muitos anos, um pastor tebano lhe entregou Édipo, bebê recém-nascido, quando apascentavam seus rebanhos no monte Cítéron. O bebê tinha os pés perfurados – daí seu nome, *Oidípous* (“Pés inchados”). O corifeu informa que esse pastor tebano, que deu o bebê ao mensageiro coríntio, é o mesmo homem que acompanhava Laio quando este foi morto: é o sobrevivente, é a testemunha que eles estão esperando. Sua vinda, portanto, torna-se ainda mais premente: antes, ele era o único que podia relatar de forma precisa como ocorreu o assassinato de Laio; agora, descobre-se que também é o único que pode informar quem são os verdadeiros pais de Édipo.

Jocasta, ao ouvir o relato do mensageiro coríntio, compreende que Édipo é seu filho (neste momento da ação dramática, apenas ela o sabe): como veremos mais tarde, foi ela, a mãe, quem deu ao servo a criança, com os pés atados, para que ele a expusesse à morte no monte Cítéron. Portanto, agora ela acaba de descobrir que seu filho não morreu – e que ele é Édipo, seu marido. Ela entra no palácio para se enforcar. Contudo, notemos que ela se suicida pela vergonha de ter cometido incesto. Com relação ao assassinato de Laio, ela nada sabe: a questão ainda não foi esclarecida pela testemunha.

No quarto episódio, chega finalmente o sobrevivente, a única testemunha do assassinato de Laio, o homem que pode esclarecer a questão fundamental: quem matou Laio? Não nos esqueçamos: essa é a questão central, que move toda a ação dramática. É a identificação e a punição do assassino (ou dos assassinos) de Laio que vai livrar Tebas dos males que a atormentam. Trata-se de uma questão política – pois implica toda a *pólis* – prioritária. Além dessa questão fundamental, surgiu no terceiro episódio uma outra questão: quem são os verdadeiros pais de Édipo? Essa, contudo, não é uma questão política: é uma questão pessoal de Édipo. Não é porque alguém cometeu incesto que a peste e a esterilidade se abatem sobre a cidade: castigam-na – como o oráculo proclamou – porque o rei Laio foi morto e seu assassino permanece impune. Nessa situação, o mais urgente para a *pólis* (e para o rei, que é seu dirigente político) é determinar quem matou Laio; descobrir a identidade dos pais de Édipo é uma preocupação secundária. Além disso, lembremo-nos de que na estrutura do mito de Édipo – como mostrei acima – o tema central é o parricídio; o incesto é um tema acessório. E, como veremos, se o assassinato de Laio não for deslindado, a identificação dos pais de Édipo poderá revelar apenas o incesto: o parricídio só será inequivocamente demonstrado se também provarmos que Édipo matou Laio.

Portanto, o servo que chega agora deve responder a duas perguntas: a primeira delas, premente, de importância crucial para toda a cidade, tem sido formulada e repetida com ênfase desde o início da peça e diz respeito às circunstâncias da morte de Laio; a segunda interessa diretamente a Édipo e diz respeito à sua origem. Contudo, quando Édipo finalmente interroga a testemunha do regicídio, dirige-lhe apenas as questões referentes à própria origem. O servo reluta em responder. Édipo o pressiona. O servo cede e revela: Édipo é filho de Laio e de Jocasta. Ela lhe deu o bebê para que o eliminasse, pois um oráculo dizia que aquele filho mataria o pai. Pois bem, está estabelecido – sem nenhuma margem para dúvida ou contestação – que Édipo é filho de Laio e de Jocasta: portanto, está estabelecido com certeza que Édipo cometeu incesto e gerou uma prole incestuosa (pois ele e Jocasta têm filhos). Édipo reage bradando:

“revelou-se que nasci de quem não devia, uni-me com quem não devia e matei quem não devia (versos 1184-5)”. Notem que, aqui, além de admitir ter cometido incesto e ter gerado prole incestuosa (fatos que estão incontestavelmente demonstrados), Édipo admite também ter cometido parricídio (o que ainda não está definitivamente demonstrado). Ao final do quarto episódio, Édipo parte, o servo parte – e Édipo não lhe faz a pergunta essencial, aquela cuja resposta aguardamos desde o início da peça, aquela que pode salvar a cidade: afinal de contas, Laio foi mesmo morto por um bando de ladrões? Agora, sabemos que Édipo é filho de Laio. Se Édipo matou Laio, então cometeu parricídio, como previam os oráculos. Mas e se Édipo *não* matou Laio? Como vimos, há fortes evidências de que não o matou: 1) o testemunho do sobrevivente; 2) a própria existência desse sobrevivente. Por outro lado, apenas a palavra profética declara que Édipo é o assassino do pai: os oráculos o declaram, Tirésias o declara. Mas, ao longo de toda a peça, a validade epistemológica da palavra oracular é colocada em questão. Seria petição de princípio afirmar que a evidência de que Édipo é o assassino de Laio é o fato de que os oráculos disseram que ele seria o assassino de seu pai. Oráculos e profetas dizem a verdade? Neste caso específico, as declarações de Tirésias e do oráculo de Delfos só serão verdadeiras *se* – e apenas *se* – Édipo de fato matou Laio. Mas a autoria do crime não foi elucidada de forma definitiva. Surpreendentemente, Édipo não interrogou a testemunha sobre isso. E, resignado, assume a autoria do assassinato de Laio mesmo sem ter esclarecido o crime: “matei quem não devia”. Édipo abandona o jogo¹² – mas o jogo ainda não estava perdido! Cometeu incesto, sim – isso é incontestável. Mas, no texto de Sófocles, não foi excluída definitiva e incontestavelmente a possibilidade de não ser ele o assassino de Laio. A questão ficou aberta – Édipo, contudo, submete-se à palavra oracular e aceita como irrefutável o fato de que é ele o assassino de Laio.

Neste ponto da peça, Édipo acredita que o oráculo que recebera outrora em Delfos se revelou verdadeiro. Contudo, vejam como é incongruente, do ponto de vista da lógica formal, a atitude de Édipo com relação ao oráculo: antes, ele temia que o oráculo fosse *parcialmente verdadeiro*; agora, não terá a esperança de que ele seja *parcialmente falso*. Explico: antes, na situação 1 (versos 976-88), Édipo admitia possibilidade de o oráculo ser parcialmente verdadeiro (pois ainda temia que a proposição oracular fosse *VVF*). Vejamos: Pólibo morreu; portanto, a última cláusula – “Édipo matará seu pai” – é falsa (*F*); mas Édipo ainda teme que sejam verdadeiras (*V*) as duas primeiras cláusulas (“Édipo cometerá incesto” e “Édipo gerará prole incestuosa”). Então, Édipo, neste momento, admite (e teme) a possibilidade de o oráculo ser *VVF*. Agora, na situação 2 (versos 1182-5), ele não tem esperança na possibilidade de o oráculo ser parcialmente falso (não tem esperança de que o oráculo se revele *VVF*): Édipo é filho de Jocasta; portanto, as cláusulas “Édipo cometerá incesto” e “Édipo gerará prole incestuosa” são verdadeiras – contudo, esta situação é simétrica à situação 1! Por que não admitir, aqui também – assim como ele admitira na situação 1 – a possibilidade de que a cláusula “Édipo matará seu pai” seja falsa e de que a proposição oracular venha a se revelar *VVF*?

Chegamos enfim à conclusão: a conclusão é que, com relação à morte de Laio, não há conclusão. Como vimos no início, o parricídio é o tema central do mito de Édipo – mas no *Rei Édipo* de Sófocles a questão do parricídio permanece aberta: a peça

¹² Já observei (em “Édipo Enxadrista”, in SÓFOCLES, 2015, p. 18-9) que a atitude de Édipo é análoga àquela do enxadrista que, precipitadamente, reconhece sua derrota em uma partida que ainda não está perdida. A situação ocorreu de fato em uma partida de 1919 entre Capablanca e Thomas: este abandonou a partida, reconhecendo sua derrota, quando na verdade, se fizesse o lance correto, ainda poderia obter o empate.

termina sem que se verifique clara e definitivamente se Édipo matou Laio. Essa inconclusividade tem chamado a atenção de alguns comentadores. O escoliasta já a notara: “deve-se observar que [Édipo] mandou buscar o velho para interrogá-lo sobre o assassinato de Laio e, tendo surgido uma outra questão, volta-se para a mais urgente”¹³. A justificativa do escoliasta, contudo, não é convincente: como vimos, a questão do assassinato de Laio é crucial do ponto de vista político. É a justa punição do assassino de Laio que livrará a cidade dos males que a afligem. Essa é a questão urgente. Webster (1936, p. 108) comenta que “when the Theban herdsman arrives, the whole story [relativa ao assassinato de Laio] could be made clear, but is in fact forgotten in the search for Oedipus’ father”. Charles Segal (2001, p. 103-4) adverte o leitor:

“Consider too what Oedipus does *not* ask the Old Herdsman. This man was introduced in the first scene of the play as the sole surviving witness to Laius’ death (118-25), and his evidence on that point was the primary motive for Oedipus’ intense eagerness to search him out later (755-66, 836-50, 859-61). Yet now, face to face with this witness, Oedipus does not ask about the scene at the crossroads, only about the exposure of the infant”.

Também Kamerbeek (1967, p. 221) nota que “the herdsman is not asked to give evidence about the murder of Laius (for which he was at first summoned). The certainty of Oedipus’ identity is such that his slaying of Laius is self-evident”. Sim, para Édipo sua culpa pareceu autoevidente. Contudo, do ponto de vista da arquitetura dramática, tendo sido apresentadas na peça tão fortes evidências de que Édipo não assassinou Laio, esperava-se que Sófocles resolvesse definitivamente essa questão crucial – enfatizemos isto: trata-se de uma questão crucial, e não de um pormenor secundário; o dramaturgo deixa inconclusa a questão central da peça. Jean Bollack (1990, p. 770) identifica a inconclusividade da tragédia (“depuis l’Antiquité, on note que Sophocle a laissé tomber une énigme non résolue, l’élucidation des conditions du meurtre”) e observa, argutamente, que “quand on rappelle la non-utilisation d’un élément non exploité jusqu’au bout, on se place dans une logique dramatique déficiente. L’abandon d’un détail aussi important a lui-même une signification dans la progression dramatique”.

Do mesmo modo que não é metodologicamente legítimo dar palpites sobre o que se passaria na cabeça de Édipo (“Édipo” é um texto, não uma pessoa), seria tarefa vã especular se Sófocles teve consciência dessa inconclusividade e, se teve, o que ele pretendia com ela. O fato é que o texto de que dispomos é inconclusivo. Podemos buscar – e encontrar – uma resposta definitiva, por exemplo, à questão “agentes da ditadura militar realmente mataram Vladimir Herzog?”. Trata-se de pessoas reais e de um fato histórico (e a resposta à questão é “sim” – nunca nos esqueçamos). Mas não é possível dar uma resposta definitiva à questão “no *Rei Édipo* de Sófocles, Édipo realmente matou Laio?”. Esse Édipo – o Édipo de Sófocles – e esse Laio – o Laio de Sófocles – só existem no texto de Sófocles. A questão “Édipo realmente matou Laio?” tem o mesmo estatuto epistemológico que a questão “Capitu realmente traiu Bentinho?”. Sófocles e Machado de Assis, em seus textos, não deram respostas categóricas a essas questões – e ambas são questões centrais no *Rei Édipo* e no *Dom Casmurro*, respectivamente. Mas ficaram sem resposta definitiva. Negá-lo é cegueira.

¹³ *Parateretéon hótí tòu géronta metepémpsato epì tò anakrînai tòu phónon toû Laíou kai problethéntos hetérou tinòs epì tò anagkaióteron trépetai.* (PAPAGEORGIUS, 1888, pág. 205). Tradução minha.

Referências

BOLLACK, J. *L'Oedipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations. Commentaire. Deuxième partie.* Lille: Presses Universitaires, 1990.

BREMMER, J. Oedipus and the Greek Oedipus complex. In: BREMMER, Jan (ed.). *Interpretations of Greek mythology.* London: Routledge, 1994.

DODDS, E. R. On misunderstanding the *Oedipus Rex*. In: SEGAL, E. (ed.). *Oxford readings in Greek tragedy.* Oxford: Oxford University Press, 1983.

HOMERO. *Opera. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit Thomas W. Allen. Tomus III. Odysseae libros I-XII continens.* Oxford: Clarendon Press, 1917.

JEBB, R. C. *Sophocles. The plays and fragments. Volume 1: the Oedipus Tyrannus.* Cambridge: Cambridge University Press, 1883.

KAMERBEEK, J. C. *The plays of Sophocles. Part IV: the Oedipus Tyrannus.* Leiden: Brill, 1967.

MASTRONARDE, D. *Euripides, Medea – Edited by Donald J. Mastronarde.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PAGE, D. *Euripides, Medea – The text edited with introduction and commentary by Denys L. Page.* Oxford: Clarendon Press, s.d.

PAPAGEORGIUS, P. *Scholia in Sophoclis tragoedias uetera.* Lipsia: Teubner, 1888.

PRIEST, G. *Logic: a very short introduction.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

SEGAL, Ch. *Oedipus Tyrannus. Tragic heroism and the limits of knowledge.* Oxford: Oxford University Press, 2001.

SÓFOCLES. *Rei Édipo: introdução, tradução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira.* São Paulo: Odysseus, 2015.

WEBSTER, T. B. L. *An introduction to Sophocles.* Oxford: Clarendon Press, 1936.

Data de envio: 18-03-2019

Data de aprovação: 03-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Passado, Presente e experiências: reflexões sobre a recepção dos antigos gregos em Curitiba na virada do século XX¹

Renata Senna Garraffoni*

RESUMO: O presente artigo apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa mais ampla sobre recepção dos gregos antigos na virada do século XIX em Curitiba. Por se tratar de um trabalho em estágio inicial, o artigo é uma proposta de leitura que visa refletir sobre estética simbolista, experiência de vida e as relações possíveis entre passado e presente em um lugar em que os antigos gregos não se fizeram presente historicamente, mas tiveram um papel importante na constituição de laços de sociabilidade na Modernidade. Focando no trabalho de Dario Vellozo busco analisar como sua leitura dos antigos gregos permitiu um fluxo de ideias que se materializaram em experiências coletivas diversas, criando novas possibilidades de existir no Brasil da primeira República.

Palavras-chave: poesia simbolista; recepção grega; literatura; política.

Past, present and experiences: some reflections on Ancient Greek reception at Curitiba in the early 20th century

ABSTRACT: This paper is part of a wider research in Greek reception at Curitiba in the end of 19th century and beginning of the 20th. The aim of the paper is to discuss the relationship among symbolism, life experience and modern Greek reception in a city which ancient Greeks have never been, however became part of local identity in Modernity. I shall focus in Dario Vellozo's life and writings to propose how his way of understanding ancient Greek philosophy and literature promoted new experiences and possibilities of identity and sociability in Brazil during the first Republican period.

Keywords: symbolism poetry; Greek reception; literature; politics.

Introdução

Há vários anos tenho me dedicado ao estudo dos grafites parietais de Pompeia, portanto, entender o contexto da escavação da cidade é uma questão que foi se tornando mais presente ao longo da pesquisa. Como Pompeia tem uma história muito particular, pois foi soterrada pelo vulcão Vesúvio no final do século I da nossa era, passou por

¹ O presente texto foi escrito para conferência de abertura da *XXV Semana de Estudos Clássicos*, realizada na Universidade Federal de Juiz de Fora, de 17 a 20 de setembro de 2018, tendo sido feitas algumas alterações para publicação. Agradeço ao Gustavo Frade e a Carol Rocha pelo gentil convite, oportunidade de reflexão e hospitalidade. Agradeço, também, aos seguintes colegas pelo apoio nessa fase inicial da pesquisa: Ana Paula Vosne Martins, Claudio Willer, Maria Tarcisa Bega, Marion Brepohl, Martha Becker Morales, Pedro Paulo Funari, Pérola de Paula Sanfelice, Renato Carneiro Jr e Roberto Machado.

* Doutora em História, professora de História Antiga no Departamento de História da UFPR desde 2004. E-mail de contato: resenna93@hotmail.com.

inúmeras formas de escavação desde sua redescoberta no século XVIII. A quantidade de material retirada e sua preservação, apesar da tragédia, fez com que muitos fossem visitar a cidade ao longo do século XIX, entre eles literatos, curiosos, viajantes – era o momento do *Gran Tour* na Europa e Pompeia foi parte do roteiro. Nesse mesmo período, arqueólogos trabalharam para profissionalizar as escavações diante do fluxo de visitantes. Sabe-se que ao longo do século XIX Fiorelli e seu grupo desenvolveram técnicas para a escavação, tornando a pesquisa no sítio arqueológico científica e desenvolvendo novos métodos de trabalho. No que se refere ao século XX, Cavicchioli (2004) destaca as atividades de Amedeo Maiuri, superintendente das escavações em Pompeia e Herculano dos anos 1920 até a década de 1960, passando pela ascensão, estabelecimento e final do fascismo italiano.

Essa relação entre política moderna e passado antigo, via fascismo no período de Maiuri, analisada por Cavicchioli, me intrigou e como já estava interessada em pesquisar mais a fundo os usos do passado na modernidade, a partir de uma parceria com Pérola Sanfelice (GARRAFFONI; SANFELICE, 2013a; 2013b; 2014; 2017), analisamos como questões identitárias e autoritarismos ao longo do século XX moldaram as escavações de Pompeia e as escolhas dos passados que seriam narrados. Era, portanto, uma clara relação entre temporalidades e experiências diversas com conexões peculiares, afinal, muito dos aspectos culturais e políticos do fascismo foram construídos a partir de releituras de valores romanos (RUFINO; 2013).

Ao mesmo tempo que realizava essas análises sobre Pompeia com Pérola Sanfelice, comecei a sensibilizar meu olhar para o Brasil: como seria a presença dos clássicos no final do século XIX e primeira metade do XX em nosso país? Romanos e/ou gregos antigos estiveram presentes na construção da identidade nacional do Brasil? Se sim, por quê? Quais os significados simbólicos de se retomar culturas antigas em um lugar que não estiveram historicamente? Todas essas questões me levaram para um campo que me sentia mais confortável, a história de São Paulo, suas esculturas equestres e os bandeirantes. Levantamentos realizados com Funari indicaram que seria possível uma reflexão sobre patrimônio, cidade, arte e circulação de saberes (GARRAFFONI; FUNARI, 2012), pretendia seguir esse caminho e aprofundar as pesquisas, até que por acaso, em 2012, me deparei com um mundo completamente desconhecido.

Como tutora do PET-História da UFPR,² orientei a pesquisa coletiva escolhida pelo grupo naquele ano sobre a revista *Joaquim*. *Joaquim* foi uma revista literária editada por Dalton Trevisan e seus amigos ainda na juventude, publicada entre 1946-1948, com muitas críticas à geração de escritores e poetas paranaense que viveram antes da II Guerra, entre tantos outros temas escolhidos nos números diversos publicados. Para desenvolver a análise e orientar a pesquisa fiz a leitura da tese de Sanches Neto (1998) que tratava do tema. Qual não foi minha surpresa ao descobrir na tese que Emiliano Pernetta, poeta simbolista que Trevisan tanto zombava na *Joaquim*, tinha sido coroado Príncipe dos Poetas por musas gregas em pleno Passeio Público de Curitiba em 1911! Era algo inusitado demais para não ser estudado.

Aos poucos fui me inteirando mais do tema, como uma pesquisa paralela aos estudos sobre Pompeia: iniciei as leituras sobre o Paranismo – movimento identitário do Paraná nas primeiras décadas do século XX – levantei alguns documentos na Casa da Memória, em especial fotos e reportagens de jornais, até que em 2016, devido a outro

² Fui tutora do grupo de setembro de 2010 a agosto de 2016, sem dúvida a pesquisa sobre a revista *Joaquim* realizada em 2012 e financiada pelo MEC/SESU foi decisiva para o desenvolvimento dos estudos que venho realizando atualmente. Sou imensamente grata aos e às estudantes que colaboraram com o trabalho coletivo naquele ano e ao apoio financeiro vinculado ao PET-História para sua realização.

trabalho que estava realizando em parceria com o Museu Paranaense, encontrei na reserva técnica, em uma caixa de madeira bem cuidada, a coroa de louros entregue a Emiliano Pernetta. Depois desse segundo encontro com Pernetta, resolvi, então, estudar a questão mais a fundo e desde 2017 até agora, tenho buscado pensar não só usos do passado, mas a recepção dos gregos e os meandros entre Literatura Simbolista, Antiguidade e Modernidade em Curitiba da virada do século XIX³. Ou, em outras palavras, estudar os encontros entre temporalidades distintas e as múltiplas experiências de vida possíveis que dali emergiram, tema que abordarei nesse artigo.

Para tanto, a presente reflexão está dividida da seguinte forma: início com uma reflexão mais teórica, a partir do recente livro de Roberto Machado *Impressões de Michel Foucault* (2017) para discutir conceitos inerentes aos estudos sobre a literatura simbolista, como tempo e experiência. Para tanto, retomo o clássico trabalho de Walter Benjamin e, em diálogo com Machado (2017) e a noção de *saber noturno* definido por Tony Hara (2017), procuro mapear alguns aspectos do *Zeitgeist* de meados do século XIX e início do século XX e os impactos nos círculos literários curitibanos. Em seguida, aprofundo questões relacionadas ao desenvolvimento do simbolismo no Brasil, para cruzar com a presença dos gregos na construção identitárias das elites curitibanas do momento. Por se tratar de um trabalho em estágio inicial, o presente artigo é uma proposta de leitura que visa refletir sobre estética, experiência de vida e as relações possíveis entre passado e presente. Não pretende, portanto, esgotar essa questão, mas trazer elementos para pensar como o encontro de poetas simbolistas em Curitiba, em especial de Dario Velloso, com os antigos gregos produziram um fluxo de ideias que se materializaram em experiências diversas, criando novas possibilidades de existir no Brasil da primeira República.

Modernidade, tempo e experiência

Em 1984 Chaim Katz telefona para Roberto Machado para comunicar a morte de seu mestre e amigo Michel Foucault. A notícia deixou-o mudo no telefone, a morte o fez pensar sobre a vida. Assim Machado inicia sua obra mais recente *Impressões de Michel Foucault* (2017), um trabalho bastante diferente dos anteriores: não se trata exclusivamente de uma abordagem teórica ou filosófica da obra de Foucault, mas a transformação de seus conhecimentos sobre o filósofo em literatura. Logo de início Machado cria um clima de instabilidade emocional e tristeza causada pela notícia da morte do amigo e, aos poucos, transforma suas sensações, lembranças e impressões em uma envolvente narrativa sobre amizade e gratidão. Não é à toa que afirma:

“(...) perplexos diante da notícia inesperada, muitas dessas impressões, como no instante da morte, me passaram pela cabeça. E resolvi expressá-las não como explicação ou homenagem, mas por saudade – essa vontade de eternizar a beleza das coisas que passam” (MACHADO, 2017, p. 234).

³ Recentemente realizei um levantamento do que há no Museu Paranaense, tanto na reserva técnica como em sua biblioteca sobre o tema, e os resultados podem ser conferidos em um catálogo publicado pela instituição, cf. Garraffoni 2018. Ressalta-se que, como a obra foi financiada pela instituição, há o livro físico, mas também a versão em e-book que pode ser baixado gratuitamente no site: <http://www.museuparanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=204> (Acesso 21/01/2019).

Acaso, instante, impressão, vida, alegria de aprender, experiências, decepções estruturaram a narrativa de Machado e nos faz rir ou chorar com ele, com Foucault. Tempos e experiências são diluídos, ressignificados, recontados, redimensionados na saudade, na maturidade de quem se arrisca a um novo campo buscando se reinventar. Se esses temas parecem familiares, não é mera coincidência: em um curso ministrado em abril de 2018 em Curitiba, Machado comentou que sua inspiração foi Marcel Proust. Na leitura que propôs de Proust no curso, Machado intercalou uma análise sobre circularidade do tempo e aprendizado em uma reflexão sobre como expressar impressões, aquelas extraordinárias que podem se perder no tempo se não narradas. A partir de Deleuze, entende Proust como um pensador das relações, dos signos e símbolos que permitem transitar entre arte, as sensações, o amor e mundano. Tensiona, portanto, tempo e experiência na busca por expressar a realidade profunda. É a partir da experiência da simultaneidade, ou seja, da presença do passado no presente, da relação, que constrói com intensidade a vida e sua narrativa é um meio de eternizá-la.

A questão tempo/experiência, como é notório, é um *topos* fundante da literatura na Modernidade. Walter Benjamin (1989, p. 105) já argumentou que Proust estaria colocando a prova a teoria da experiência de Bergson, divergindo sobre a racionalidade do processo e inserindo o acaso como elemento importante nesse jogo. De certa forma, Benjamin aproxima Proust de Baudelaire para explorar as mudanças que a Modernidade imprime na experiência do leitor com o texto: Baudelaire seria o último grande êxito da poesia lírica, tendo escrito algumas décadas antes de Proust, mesmo que um curto espaço de tempo os separe, os contextos e experiências foram bastante diversificados. Nesse sentido, observar as mudanças históricas ali ocorridas, implica perceber as alterações na estrutura da experiência da leitura. A definição que Benjamin (1989, p. 88) faz de Baudelaire é bastante intrigante e a retomo aqui:

Baudelaire quer ser lido como um escritor da antigüidade. Essa pretensão foi satisfeita espantosamente rápido. (...) Decerto Paris ainda está de pé; e as grandes tendências do desenvolvimento social ainda são as mesmas. Porém o fato de terem permanecido estáveis a torna frágil, em sua experiência, tudo o que estivera sob o signo de 'verdadeiramente novo'. A modernidade é o que fica menos parecido consigo mesmo; e a antigüidade – que deveria estar nela inserida – apresenta, em realidade, a imagem do antiquado. 'De novo encontramos Herculano sob as cinzas; uns poucos anos, porém, soterram os costumes de uma sociedade e o fazem melhor do que toda a lava dos vulcões'.

A antigüidade de Baudelaire é romana. Só um ponto a antigüidade grega sobressai em seu universo. A Grécia fornece-lhe a imagem da heroína que lhe parecia digna e capaz de ser transferida para a modernidade.

É possível inferir que a proposta de Benjamin consiste em localizar Baudelaire na poética do coletivo, que compartilha uma tradição e, portanto, experiências, com seus leitores, um lírico no auge do capitalismo, como sugere o título de uma de suas obras, talvez o último. Já Proust estaria plenamente inserido na Modernidade, sua narrativa, por meio da memória involuntária, invoca o indivíduo. O leitor de Baudelaire, portanto, ainda se conecta com cultos e grupos, os de Proust já não mais. Talvez por isso Baudelaire tenha sido descrito como mais próximo da Antigüidade, do coletivo, do culto, enquanto Proust, mais afastado desses valores.

A leitura de Benjamin sobre essa questão expressa as tensões filosóficas e literárias dos autores e seus leitores, nos convidando a uma reflexão sobre tempo,

experiência, não de forma fechada, mas ampla, permitindo que retornemos a esse momento várias vezes para pensar as controvérsias da formação dos estados nacionais, dos grupos hegemônicos, os excluídos e os que se marginalizam e o lugar da arte nesse processo.

Como já apontou Marcel Raymond em 1940 (1997, p. 12), *Flores do Mal*, de Baudelaire, é uma fonte viva no movimento poético da época, nutrida por um ímpeto místico, libertando a consciência e pelos poderes obscuros, tenta superar o dualismo eu e universo. Ao se esforçar para fazer do ato poético uma operação vital, Baudelaire, segundo Raymond, revisita a metafísica, na tentativa de equilibrar o sonho e a vida, atirando-se no limite do desconhecido para encontrar o novo. Assim, Baudelaire eleva o tema romântico da revolta ao alto grau trágico (RAYMOND, 1997, p. 17). Tal radicalidade é perceptível em várias partes de sua obra, diz Baudelaire (*apud* BENJAMIN, 1989, p. 52), por exemplo, sobre as inspirações do poeta para escrever:

O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem à pena serem inspecionados.

Essa singularidade rebelde e mutante de Baudelaire levou Hara (2017, p. 15) a afirmar que estaria entre os pensadores errantes, os nômades, os extemporâneos, aqueles que travam embates com a Luzes e os seus ideais universais, que buscam por Dioniso, e constroem seus saberes como noturnos. A percepção de Hara é bastante instigante para pensarmos alguns aspectos sobre a relação que se cria com Baudelaire e fundamenta aspectos da literatura posterior a ele, em especial a cultivada por simbolistas e decadentistas. Saber noturno, segundo Hara, é uma forma de saber que se contrapõe as normas das Luzes promovidas pelo Iluminismo e nos encaminha para debates travados ao longo do século XIX sobre ocultismo, nihilismo, sonhos, angústias e incertezas da ciência e modernidade. A noite, suas incertezas e medos, aparecem na literatura, na filosofia, nos modos de viver e sentir de poetas e intelectuais. Esse traço, argumenta Hara, é percebido por intelectuais em diferentes momentos, se Baudelaire é uma expressão importante dele, Nietzsche, assim como Benjamin, os simbolistas paranaenses, são parte desse tipo de saber, retomado, depois, por Paulo Leminski. Hara define o saber noturno como uma contraposição da intensa racionalização da existência aos mistérios humanos e da natureza, temas presentes de forma exaustiva na obra de dos autores mencionados.

Hara anuncia, portanto, uma tensão entre saber e sabor, entre conhecimento e experiência, chamando atenção para o fato de que Baudelaire estaria entre os pensadores-artistas, aqueles de se desvencilham da razão para mergulhar no caos da profundidade das existências. De fato, o olhar atento de Baudelaire ao cotidiano, ao que o circunda, se funde com leituras de temas sobre Antiguidade e ocultismo, construindo uma visão bastante peculiar do contexto em que viveu por meio de poemas singulares. Esse saber noturno se expressa em uma intensidade vivaz que influenciou não só os conterrâneos, como Proust, mas poetas em diferentes tempos e espaços. Não seria diferente em Curitiba da virada do século XIX.

Simbolistas Tropicais

Emiliano Pernetta, o poeta que viria a ser coroado Príncipe dos Poetas pelas musas gregas no Passeio Público em 1911, ao se deslocar entre Curitiba e o Rio de Janeiro, no final do século XIX, introduziu os colegas de Curitiba no mundo de Baudelaire: Bega (2013, p. 187) afirma que foi ele o responsável por apresentar *As flores do mal* ao grupo de intelectuais paranaenses. Na ocasião não fazia muito tempo que o Paraná tinha se emancipado de São Paulo e Curitiba escolhida como sua capital. Bega destaca que, do ponto de vista do cenário econômico, o ciclo da erva-mate vivia seu apogeu no Paraná com desdobramentos urbanos bastante particulares: embora a elite política curitibana estivesse vinculada a uma produção eminentemente agrária, o controle do produto final dependeria da cidade, em especial no que diz respeito à indústria nascente para a confecção dos recipientes para armazenamento e transporte da erva e à gráfica, para a impressão dos rótulos das embalagens para venda do mate. Nesse sentido, no final do século XIX, a cidade de Curitiba passa a ter uma expansão nas atividades na indústria da madeira, na metalurgia e litografia (BEGA, 2013, p. 55). Essa particularidade foi fundamental para alavancar a produção cultural da cidade, já que muitas gráficas são concebidas para a produção do mate, mas posteriormente, passam a produzir jornais e revistas literárias.

Assim, já no final do século XIX nota-se um desenvolvimento urbano e o início do processo de industrialização que recebeu uma população imigrante de centros europeus acostumada ao trabalho fabril. Nessa ocasião, Bega (2013, p. 57) afirma que Curitiba contava com cerca de quarenta mil habitantes e parte da população composta por alemães e franceses com experiência do trabalho nas fábricas e sindicatos, aptos a produzirem seus próprios jornais. Além disso, a cidade, alçada à capital de província, passa por um forte processo de alterações urbanas, com projetos de construções de edifícios públicos, igrejas, a biblioteca pública e, em 1885, funda-se o Museu Paranaense.

É interessante notar que Curitiba, mesmo sendo periférica em um plano nacional, se diferenciou de outros centros urbanos de mesmo tamanho no período, sendo um campo fértil para atividades culturais, em especial os embates intelectuais que envolveram clericalistas, anticlericalistas e o movimento literário simbolista. Seria nesses entrecruzamentos de discursos políticos e com uma nova geração de letras que os embates pela construção da identidade da cidade e do estado se iniciariam e se estenderiam no início do século XX. Emiliano Pernetta era parte desse núcleo, como também um de seus expoentes, ao lado de Dario Vellozo, Silveira Netto, João Itiberê da Cunha, Julio Pernetta e Euclides Bandeira.

Entender os impactos de *As flores do mal* nessa geração de simbolistas é perceber como o grupo lidou com o mal do século, as relações presente passado, a vida coletiva e suas experiências. A produção literária, em revistas que criaram ou mesmo em publicações em jornais, é vasta e variada, se tornou testemunho não só de uma perspectiva local do simbolismo, como também experimentações poéticas e de estilos de vida. Nessa ocasião, gostaria de focar na trajetória de Dario Vellozo, pois entre todos é o que mais explicitamente se voltou ao passado grego na tentativa de construir espaços de convívio e traçar rumos ao Paraná do futuro.

Para compreender como isso é possível, é preciso perceber os embates literários travados no Paraná que nascia. Um deles diz respeito à linguagem e experiência, como já mencionado. Willer (2010) afirma que o fundamento do simbolismo é a linguagem autorreferente e, de certa forma, se opõe ao realismo seja do parnasianismo, seja da narrativa naturalista. A linguagem não seria um reflexo das coisas, mas teria um ordenamento próprio; por isso, muitos simbolistas se aproximaram do ocultismo. Seriam poetas do tempo da decadência e Baudelaire seria seu grande expoente, pois

teria conseguido captar as almas em ruínas produzindo um lirismo cortante, criando da decadência uma estética para exprimir experiências e sensações inexprimíveis. Vários autores, inspirados em suas experimentações poéticas, teriam alargado seus significados. Por meio da gnose, argumenta Willer, alguns observaram o mal, outros se tornaram antiteístas, pesquisaram o hermetismo, retomaram a cabala, flertaram com o esoterismo, a alquimia. Todas essas experiências se fundaram na percepção de que o poeta é um mago; assim, as relações entre poesia e ocultismo vieram para decantar os poemas, na busca por uma obra pura, se recusaram a descrever o real e focaram no movimento, na fluidez, no inconstante temporal, no fugidio, no deixar de ser.

A forma como esses fatores podem se combinar varia bastante, daí a diversidade, mas chama atenção que os simbolistas recorrem ao passado como outra forma de experimentar o presente. Nisso Dario Vellozo foi um mestre. Willer (2010, p. 422), ao tratar do simbolista radicado em Curitiba, comenta que nos manuais de literatura é visto como um mestre no ocultismo, fundador do Instituto Neo-Pitagórico, alguém que iniciava discípulos na doutrina cabalística o que traria sopros de irracionalismo a suas ações. O estudioso chama atenção para as várias vezes em que os simbolistas no núcleo do Paraná foram chamados de irracionais, mas se essas críticas ainda persistem na atualidade, quando olhamos a biografia de Vellozo cuidadosamente, parecem fora do lugar: anticlerical, abolicionista, defensor da separação da Igreja do Estado, do ensino leigo para rapazes e moças, crítico do extermínio dos povos indígenas, participou de ações políticas com anarquistas. Considerado o mais ocultista e helenista dentre todos os simbolistas brasileiros, foi sincrético, tentou juntar presente e passado grego, ocidente e oriente, em clara busca pela síntese dos conhecimentos.

Willer ainda afirma que Vellozo foi um poeta do século XX que escreveu ao estilo do XIX. Essa anacronia, na forma e no vocabulário:

“seria coerente com o tradicionalismo doutrinário, a evocação e a recriação da Antiguidade. Oferece um duplo contraste com o modernismo brasileiro: foi beletrista na escrita e tradicionalista na doutrina. Interessou-se por mistérios órficos, mais do que por nossos mitos tribais. Contudo, ao idealizar esse passado arcaico, de uma antiguidade remota, projetou-o em um socialismo utópico” (WILLER, 2010, p. 426).

De fato, o simbolismo recorreu à antiguidade clássica em diferentes aspectos, e Vellozo, especialmente ao mundo grego, o que parecia demasiado europeu para os modernistas Mario e Oswald de Andrade, que projetaram um nacionalismo mais autóctone. Vale ressaltar que algumas décadas antes de Willer, Andrade Murici (1980 [1952], p. 22) já destacou e criticou o fato de o simbolismo brasileiro ter sido considerado exótico ou diletante. Se levarmos em conta as críticas ácidas de Trevisan e o grupo por ele liderado na *Joaquim*, é possível afirmar que desde o final da década de 1940 se produz um debate literário que expressa tensões entre aqueles que desejam uma nova forma de escrita e de identidade literária para Curitiba, construindo uma leitura estanque das possibilidades do simbolismo, e os que entendem que o movimento foi importante, se espalhou entre muitos, constituindo uma tradição própria e que se transforma em novos contextos. Entendo que ao definir o saber noturno como prática e conceito, Hara atualiza esse debate e recoloca questões pouco perscrutadas pelos estudiosos.

Retomo aqui o livro de Andrade Murici, pois chama a atenção pela força com a qual defende o movimento simbolista no final dos anos 1940 e início de 1950. No

prefácio à segunda edição, o estudioso deixa claro que preparou a obra em 1946, embora a tenha publicado somente em 1952 e aponta sua crítica aos modernistas por negarem a relevância do simbolismo, mesmo tendo se beneficiado dele. Em *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, defende que seu livro não é cronológico, nem linear, e que a diversidade de autores elencados e obras recolhidas indicam a robustez do movimento, preterido pelos modernistas. Já na sua introdução afirma que apresentará uma leitura da influência do simbolismo em outras correntes literárias entendendo o movimento como vasos comunicantes, ou seja, não apresenta a poesia simbolista como estanque, mas como fluida, como penetrante entre os poetas do final do século XIX e transformada nas obras de muitos outros posteriormente. Argumenta que em cada lugar o simbolismo tem sua particularidade, Cruz e Souza, por exemplo, negro do sul do país, sustenta uma revolta de sua condição a partir de Mallarmé, deixando clara a possibilidade de conexões entre a cultura negra e o antimaterialismo francês. Nesse sentido, Murici aponta, portanto, uma disputa sobre as possibilidades de leitura da tradição simbolista, abrindo espaço para pensar como, por meio das ações e ideias de Vellozo, ora saudadas e ora duramente criticadas, passado grego e presente curitibano se fundiram em experiências políticas e formas de sociabilidades singulares.

Definindo-se como livre-pensador, o professor de História do Ginásio Paranaense no final do século XIX, Dario Vellozo, lançou-se em uma aventura espiritual e, por meio do simbolismo, construiu uma literatura e estilo de vida pautado no ocultismo, na maçonaria e no anticlericalismo. Como um mago das palavras, segundo Beltrami (2009), Vellozo construiu um imenso *corpus* de texto, seja poesia, seja nos jornais, assim como editou revistas, criou condições para que as pessoas pudessem conhecer e experimentar a cultura grega, seja pelo Instituto Neo-Pitagórico, seja na curta experiência da escola Brasil-Cívico. Há, na Casa da Memória de Curitiba, um interessante acervo de fotos. Mulheres e homens de todas as idades frequentavam diferentes ambientes no início do século XX: em meio a festas da Primavera liam poemas antigos, refletiam sobre filosofia, em alguns casos, vestiam-se como os antigos gregos, constituíam grupos que compartilhavam ideias e interesses. Bega (213, p. 216) afirma que aos poucos sua vida vai se fundindo com os conhecimentos que acumula do passado grego ao ponto que, seus filhos mais novos, passam a ter nomes helênicos ou orientalizantes. O mundo grego antigo deixa assim de ser apenas objeto de estudo, seu mergulho nas filosofias, saberes e modos de viver resultam em uma transformação em seu cotidiano.

Talvez a materialização mais perene de suas ideias esteja no Templo das Musas, onde fundou o Instituto Neo-Pitagórico (INP) no final da década de 1910. A instituição, segundo Bega (2013, p. 238), ao abrigar diversos escritores e intelectuais de tendências esotéricas ou pitagóricas, é o lugar que traz organicidade para as filosofias que admirava, em especial as do mundo grego, fundando um espaço cultural dedicado a elas. Há, na vida de Vellozo, portanto, não só escritos, mas uma vontade de institucionalizar sua forma de perceber a Natureza, o Cosmos e o Homem. Ao criar o INP e romper com a visão cientificista, se afastando do Museu Paranaense, como observa Bega (2013, p. 239), acredito que Vellozo parte de sua estética simbolista arregimentada no final do século XIX para aprofundar-se nos mistérios helênicos e construir um modo de pensar e experimentar a vida de forma erudita e coletiva, mas não nos moldes convencionais do racionalismo em voga.

É importante destacar que, ao criar o INP, Vellozo aprofunda suas relações com o mundo helênico, mas se afasta dos amigos e companheiros de poesia da última década do século XIX e os anos iniciais do XX. Emiliano Pernetta fica mais próximo dos simbolistas e não segue os caminhos helênicos; seu irmão Júlio, envereda pelas lutas

contra a Igreja Católica; Eusébio da Mota é transferido para o Rio de Janeiro (BEGA, 2013, p. 249). Vellozo passa, portanto, a desenvolver uma forma de se expressar que mescla cada vez mais sua maneira de entender o nacionalismo ao passado grego, pensando a vida coletiva de forma distinta dos demais escritores da época. Em 1933 escreve *Atlantida*, publicada postumamente, que Bega considera seu testamento intelectual. Assim encerra:

Que o destino se cumpra!
Que da ATLÂNTIDA o Gênio a mente forme
Do homem fraternal!
E seja a terra dos palmares,
Na UNIDADE – Intangível,
A Pátria Universal,
A TERRA UNIVERSAL

Aeronaves da PAZ, – por sobre a Terra
Abri as asas da FRATERNIDADE!

Na suprema Cultura da PAZ se encerra,
É o Estado civil;
Chave de um ciclo – a ATLÂNTIDA descerra
As Portas de Ouro do Brasil.

O povo do BRASIL: –um hino à LIBERDADE
O ouro do Brasil: – o amor à HUMANIDADE!⁴

O poema apresenta alguns aspectos que resumem vários dos elementos aqui tratados: seus conhecimentos sobre o passado, como professor de História, sobre a alquimia, os elementos da mitologia e do mundo grego que tanto estudou, sua percepção cívica, os ideais de liberdade e humanidade presentes em muitos de seus textos. Desenha um nacionalismo em que o Brasil que imagina suspende os conflitos para se tornar mais igualitário, mesmo já em um novo contexto político, o do Estado Novo.

Embora essas sejam as linhas gerais do pensamento de Vellozo, que apresento aqui de forma sucinta, ressalto que o que chama a atenção é a diversidade de temas que tratou, bem como sua abundante obra e incansável luta pela construção de espaços culturais na cidade de Curitiba. Assim, se Willer nos ajuda a entender a recepção de Baudelaire entre os simbolistas do Paraná e quais temas foram explorados por esses poetas, bem como discute as implicações da prática poética simbolista em um momento em que não estava mais tão em voga na Europa em geral e em Paris em especial, o cotidiano de Vellozo, seus escritos e atuação para a construção de um Templo dedicado às musas gregas, nos apresentam uma nova questão: a relação entre a literatura e a construção de identidade paranaense. Estariam revivendo a Grécia Antiga? Emulando seus ritos? Como explicar uma presença helênica tão forte em uma cidade de quarenta mil habitantes nas primeiras décadas do século XX? Qual relação estabelecem entre o simbolismo, a Grécia Antiga e política?

Essas questões saltam aos olhos, pois ao contrário de Baudelaire, Vellozo participou ativamente da vida política da cidade. Chegamos, então, em um ponto importante dessa reflexão: a recepção dos gregos antigos aparece na retórica de Vellozo

⁴ *Apud* BEGA, 2013, p. 251.

de forma articulada, mas em diferentes frentes. Se por um lado na poesia gnose, hermetismo, filosofia grega e ocultismo se fazem presentes, por outro, moral, democracia e vida pública, são os temas dos textos jornalísticos ou mesmo em sua proposta de ensino laico, seja no Ginásio Paranaense onde atuou muitos anos como professor de História Geral, produzindo material próprio sobre História Antiga, como na escola que propôs, a Escola Brasil Cívico, experiência curta, mas embrião do Instituto Neo-Pitagórico. Essas frentes se misturam mais ao final da vida, como no trecho do poema destacado, quando na maturidade busca deixar seus textos organizados de forma a indicar sua visão sobre o país, sobre a vida, sobre a natureza, cosmo e espírito.

Uma proposta de leitura⁵

O caso de Vellozo é bastante particular e, por isso, instigante. Basta pensar que há poucos estudos sobre a circulação dos valores greco-romanos no Brasil da Primeira República e como esses valores se fazem presentes no cotidiano das pessoas. Do ponto de vista historiográfico, *A formação das Almas* de José Murilo de Carvalho (2014) é uma referência importante, pois nessa obra já alertava para a diversidade do fluxo de ideias que circulava pelo Brasil a partir da segunda metade do século XIX, cujo auge leva à Proclamação da República em 1889. Entre os vários embates político-ideológicos, Carvalho destaca e analisa três correntes de ideias: o liberalismo americano e as ideias da independência dos EUA, o jacobinismo à francesa e o positivismo. O estudioso argumenta que, dos choques de tais ideias, há um transbordamento de símbolos que nutriram identidades diversas. Tais conflitos, portanto, foram fundamentais para organizar o passado, presente e o futuro da nação.

Embora não seja o foco central de sua análise, Carvalho aponta que cada corrente de pensamento traria, em seu bojo, formas específicas de leituras sobre os símbolos greco-romanos. A Revolução Francesa desempenha um papel importante nesse imaginário, pois com ela surge a possibilidade da educação pública e novas formas de formar almas, sendo o pintor Jacques-Louis David, entre os artistas, um grande expoente. Na leitura de Carvalho, David seria um dos primeiros artistas a perceber a importância do uso de símbolos greco-romanos na construção de novos valores sociais e políticos. De fato, em um outro trabalho realizado com minha colega Raquel Stoiani, argumentei que o uso de referências clássicas, atualizado e reforçado pelo Neoclassicismo encabeçado por David, além de marcar o embelezamento das cidades, dos lares e dos corpos, estabeleceu uma linha de continuidade com o passado, transportando à contemporaneidade, por meio de uma ponte imaginária, que parecia atravessar diretamente os séculos sem interrupções, os exemplos de civismo, moral, lealdade e sacrifício a serem seguidos pelos cidadãos franceses (GARRAFFONI, STOIANI, 2006).

Ao discutir essa apropriação de David, Carvalho defende que os brasileiros republicanos teriam se inspirado nos franceses e gerado uma disputa pelas diferentes versões de República. Assim, a recuperação de mitos e símbolos greco-romanos, atravessados pelos ideais franceses, plasmariam visões de mundo nas maneiras de sentir a vida, dariam legitimidade a construção do panteão cívico da nação e os modelos de ação para os membros da comunidade. Haveria, portanto, uma luta no campo das ideias pelo estabelecimento do mito de origem da República brasileira. A partir dessas considerações é possível argumentar que Carvalho, ao tratar da presença greco-romana nesse período, o faz a partir do modelo francês, aparecendo como parte do imaginário

⁵ Parte das reflexões apresentadas nesse item é um resumo adaptado dos argumentos do capítulo 01 do catálogo publicado pelo Museu Paranaense. Para a versão completa, cf. GARRAFFONI, 2018, p. 27-36.

político de parte das elites brasileiras em geral e em especial a carioca. Ou seja, é parte do processo, mas não é o ponto central da análise de Carvalho. Se por um lado menciona essa ocorrência, por outro a restringe ao imaginário político e não avança para o cotidiano e as apropriações culturais dos clássicos, ou seja, seu trabalho inspira reflexões, mas não explica a experiência concreta do grupo curitibano, os trabalhos de Vellozo e sua dedicação ao simbolismo ou filosofia grega, por exemplo.

Para avançar na compreensão do fenômeno de forma crítica e sem ficar presa às armadilhas já mencionadas por Willer e Murici, acredito que seja interessante retomar as reflexões de Helenice Rodrigues e Heliane Kohler (2008). As estudiosas defendem que estudar as expressões de movimento dos intelectuais é fundamental para perceber as relações entre as pessoas, a retórica, a sociedade e o espaço, afinal as experiências pluriculturais urbanas podem ser a base para uma reflexão acerca das produções culturais, das transformações de modelos estéticos e políticos, bem como a circulação dos saberes. Nessa proposta, entender as condições de produção das artes e dos saberes significa perceber o fenômeno das relações humanas, ou seja, imbricações de modelos teóricos e culturais, precisam ser entendidos como parte constitutiva da própria história das Américas. Seguindo essa abordagem, poetas, escritores e intelectuais em geral precisam ser analisados e compreendidos em um sistema de redes e conexões, de interações que geram apropriações e transformações nas ideias, constituindo novas formas de pensar e existir no cotidiano brasileiro.

Por meio dessa constatação das autoras percebi que poderia expandir a proposta já mencionada de Carvalho (2014), ou seja que seria possível aproximar da política local sem me restringir a ela, mas problematizando questões cotidianas e culturais, isto é, os processos de circulação de intelectuais e saberes, conexões ou interações, iluminando outros aspectos da construção de histórias locais e nacionais, como a presença dos antigos gregos e romanos na constituição da arte, literatura e arquitetura urbana em uma capital de província. Trata-se de buscar perceber como as relações com o passado greco-romano vão além dos territórios europeus e constituem parte das relações culturais de lugares em que esses povos antigos nunca estiveram historicamente, ou seja, como a apropriação desse passado permite refletir sobre retórica, arte, escrita, identidade, conflitos, história oficial, mitos de origens, deslocamentos de saberes e constituição de discursos de poder. Defendo, então, que é preciso construir análises dos mecanismos de circulação de ideias, pois essas análises críticas permitem apostar na capacidade criativa dessas pessoas e não na mera aceitação de modelos estrangeiros de formas de agir e pensar.

Esse tipo de estudo é, seguramente, desafiador, pois implica refletir sobre deslocamentos geográficos e temporais (passado-presente) e seus efeitos na constituição dos projetos artísticos e políticos brasileiros. Sempre que penso sobre essas questões me recordo de Jenkins (2005, p. 30) e sua afirmação de que uma das maiores contribuições teóricas de Lowenthal (1985) foi sua discussão de por que o passado importa tanto na Modernidade, em especial na virada do século XIX para o XX. Ao explorar os usos do passado no presente, Lowenthal abre muitos campos de reflexão: a construção de passados imaginados, a busca pelas origens, o gosto pelas ruínas e as diferentes formas de entendê-las, enfim, estimula a pensar sobre a diversidade de meios que a sociedade ocidental criou para se relacionar com o passado individual e coletivo e as formas diversas de acessá-lo.

Considerando a proposta de Lowenthal em que o passado é onipresente na experiência da Modernidade e avançando a partir da noção de circularidade defendida por Rodrigues & Kohler e o já mencionado Machado, é possível compreender melhor o cotidiano de Vellozo e do grupo de simbolistas paranaenses: por terem atuações

múltiplas e produzido uma vasta gama de escritos, para percebemos como articulam os valores greco-romanos em seu cotidiano, é importante estar atento para as continuidades e contradições que emergem em seus discursos e construções retóricas, de acordo com o público a que se referem. Ou seja, é preciso estar atento à intertextualidade de seus poemas e à materialização de seus discursos; o desafio está em estabelecer relações entre história de Curitiba, circulação de saberes sobre a história grega e romana, embates da política local, os impactos da Proclamação da República e Abolição, o Simbolismo Paranaense e o decadentismo francês, enfim, as leituras do passado clássico e as propostas estéticas e políticas e a circulação de suas ideias nas instituições paranaense que se formavam. É preciso perceber, por fim, como se articulam, nas palavras do já mencionado Hara, os saberes noturnos e diurnos, e as implicações de cada um na construção de uma nova identidade para um estado que nascia.

Considerações finais

O encontro com os simbolistas paranaenses e, pelo recorte aqui tratado, as reflexões de Vellozo e sua incansável luta pela criação de espaços de discussão sobre o passado grego, permitem novas abordagens sobre a tensão tempo/experiência na Modernidade, deslocando nossos olhares para a região sul do país que se formava. Até onde pude avançar nesses estudos, não encontrei nenhum fenômeno correlato no país, pois o grupo simbolista paranaense vai além do campo das ideias, materializando-as em meios de vida helênicos em vários espaços públicos seja por meio dos encontros para leituras de poesias, seja no Templo das Musas ou no Passeio Público, onde Emiliano fora coroado príncipe dos poetas. Bega (2013, p. 486), já mencionada, defende que, por meio dos antigos gregos, esses poetas ajudaram a escrever uma história para o Paraná que prescindiu do passado colonial e escravocrata e, por meio do anticlericalismo, nas primeiras décadas do século XX, conciliaram tendências políticas que logo se dissolveram entre os novos imigrantes e as ideias de progresso. Em outras palavras, por um período curto de tempo criaram um modo de vida próprio. Funcionários públicos ou profissionais liberais, esses homens se apresentavam como livres pensadores místicos – alguns eram boêmios como Emiliano Pernetta, outros abstêmios como Vellozo –, se ligaram ao campo das ideias anarquistas, embora não tivessem militado em sua defesa, editaram revistas, fundaram irmandades e confrarias, formaram um grupo coeso em que debatiam suas perspectivas literárias e utopias políticas, enfim, em um embate entre universal e local negaram o parnasianismo e combateram a Igreja católica sem perder a erudição.

Acredito que essa efervescência cultural de algumas décadas não pode ser entendida sem levar em conta a experiência de leitura, tema caro a Benjamin em sua análise da Modernidade. Gostaria, portanto, de encerrar essa reflexão chamando a atenção para o fato de que a recepção dos gregos nesse contexto curitibano, da maneira como percebo até o presente momento, vai além de uma cópia do modelo francês ou de uma imitação fora de propósito dos gregos: acredito que a volta aos gregos, ou seja, como Vellozo leu, propôs e experimentou a filosofia helênica foi para criar o novo; novos estilos estéticos para arte, a literatura e experiência de vida junto a seus amigos. Esses homens que se definiam como livres pensadores, retornaram à Grécia antiga não para revivê-la de forma diletante, mas para criar novas redes de sociabilidade intelectual e política. Esse passado antigo e distante, na Modernidade curitibana, transbordou a partir das propostas de leituras e da escrita literária, não se fechou, por isso mesmo, se transformou em ferramenta para a construção de novas experiências coletivas/nacionais, de novas identidades.

Referências

- BEGA, M. T. S. *Letras e política no Paraná – simbolistas e anticlericais na República Velhas*. Curitiba: Editora da UFPR, 2013.
- BELTRAMI, A. N. *Proezas alquímicas: a ciência e o esoterismo de Dario Vellozo na terra das Araucárias (Curitiba 1890-1913)*. Dissertação de Mestrado, UNB, 2009.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- CARVALHO, J. M. *A formação das Almas – O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAVICCHIOLI, M. R. *As Representações da Sexualidade na Iconografia Pompeiana*. Dissertação de mestrado defendida no IFCH/Unicamp, 2004.
- GARRAFFONI, R. S. *Os Antigos Gregos no acervo do Museu Paranaense: Recepção dos Clássicos, Poesia Simbolista e Política*. Curitiba: Edição por demanda/SAMP/Museu Paranaense, 2018.
- GARRAFFONI, R. S.; FUNARI, P. P. A. The uses of Roman heritage in Brazil, *Heritage & Society*, n. 5, vol. 1, p. 53-76, 2012.
- GARRAFFONI, R. S.; SANFELICE, P. P. Arqueologia e poder: o caso de Pompeia. In: *Anais I Semana de Arqueologia - Unicamp - Arqueologia e Poder*, Campinas: Gráfica IFCH, p. 1-10, 2013b.
- GARRAFFONI, R. S.; SANFELICE, P. P. Em tempos de culto a Marte por que estudar Vênus? Repensando o papel de Pompeia durante a II Guerra. In: Cerqueira, F.V; Gonçalves, A.T., Medeiros, E.; Brandão, J. L. (Orgs.). *Saberes e poderes no mundo antigo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 65-84, 2013a.
- GARRAFFONI, R. S.; SANFELICE, P. P. Homoerotismo nas paredes de Pompeia. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (Orgs.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p. 219-248, 2014.
- GARRAFFONI, R. S.; SANFELICE, P. P. Escavando Pompeia no início do século XX: Arqueologia, Nacionalismo e identidades em Conflito. In: SILVA, G. J.; GARRAFFONI, R. S.; FUNARI, P. P. A.; GRALHA, J.; RUFINO, R. (Org.). *Antiguidade como Presença: Antigos, Modernos e usos do passado*. Curitiba: Editora Prismas, p. 269-296, 2017.
- GARRAFFONI, R. S.; STOIANI, R. Escavar o passado, (re)construir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade Clássica por Napoleão Bonaparte. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 6, p. 69-82, 2006.

HARA, T. *Saber Noturno – uma antologia de vidas errantes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

JENKINS, K. *A história repensada*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country*. Cambridge: CUP, 1985.

MACHADO, R. *Impressões de Michel Foucault*. São Paulo: n-1 Edição, 2017.

MURICI, A. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980 [1952].

NIGEL, A.; WOODS, C. S. *Anachronistic renaissance*. Nova York: Zone Books, 2010.

RAYMOND, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997 [1940].

RODRIGUES, H.; KOHLER, H. *Travessias e cruzamentos culturais – a mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

RUFINO, R. N. *O bimilenário de Augusto na Espanha (1939-1940): construções discursivas do franquismo sobre a Antiguidade romana*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SANCHES NETO, M. *A Reivindicação da província: a revista Joaquim e o espaço da estreia de Dalton Trevisan*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

VELLOZO, D. *Atlantida*. Curitiba: Retiro Saudoso, 1938.

WILLER, C. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Data de envio: 18-03-2019

Data de aprovação: 04-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Reflexões sobre a recepção da medicina na obra de Plínio o velho

Ana Thereza Basílio Vieira*

RESUMO: Os romanos, desde suas origens, possuíam subsídios de uma medicina doméstica. A medicina, no entanto, se desenvolvera há muito como ciência na Grécia – segundo Canali (2001), podemos estabelecer o “nascimento da ciência” no século VI a.C. – e, quando esta chegou a Roma, se deparou com certa resistência para ali se estabelecer. Pretendemos mostrar como se deu a recepção da medicina desde sua chegada a Roma por volta do século III a.C. até os tempos de Plínio e como esta se aliou a antigos tratamentos domésticos, utilizando para tanto a *História natural*, de Plínio, que é a fonte mais completa para os estudos da história da medicina entre os romanos. Além disso, as obras de Doody (2011), Miglionni (1997) e Van der Eijk (1999) aprofundam a relação de Plínio com a medicina.

Palavras-chave: *História Natural*; medicina; recepção; ciência.

Reflections on the reception of medicine in the work of Pliny the Elder

ABSTRACT: Since their origins, Romans had subsidies of a domestic medicine. Medicine, however, had for years evolved into science in Greece – according to Canali (2001), we can establish the “birth of science” in the 6th century B.C. –, and, when it came to Rome, it encountered some resistance to establish itself there. We intend to show how the reception of medicine occurred since its arrival at Rome, around the 3rd century B.C., until Pliny’s time and how it linked itself with ancient domestic treatments, by using Pliny’s *Natural History*, which is the most complete source for the studies of Romans’ history of medicine. In addition, the works of Doody (2011), Miglioni (1997), and Van der Eijk (1999) deepen Pliny’s relationship with medicine.

Keywords: *Natural History*; medicine; reception; science.

A história da medicina em Roma pode ser determinada por alguns estágios bem definidos, levando-se em conta a relação da história política com a evolução da ciência médica. Primeiramente, evidencia-se um caráter protocientífico, em que a cura das doenças é associada à observação e à utilização de plantas e de animais, produzindo uma medicina caseira, aplicada pelo *paterfamilias*. Por volta do século III a.C., os médicos, sobretudo de origem grega, que chegam a Roma são bem aceitos pela população em geral, mas, ao mesmo tempo, provocam certo conflito entre os *patresfamilias*, que vislumbram

* Possui Mestrado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992), Doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999) e Pós-doutorado em Letras (Letras Clássicas) pela Universidade de São Paulo (2016). Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

os médicos estrangeiros como pessoas que prolongam o sofrimento dos doentes¹. Finalmente, por volta dos séculos II-I a.C., uma leva de médicos, mais atualizados e conhecedores das características dos doentes, não apenas das doenças, torna a medicina mais popular entre os romanos.

Vislumbra-se, sobretudo a partir do principado de Augusto, uma evolução – se assim se pode chamar – das ciências médicas associadas a fatores diversos, tais como o controle público da medicina como profissão; o ensino da arte médica como ciência em lugares adequados, fazendo uso de cobaias, principalmente símios; a instituição de médicos oficiais nas colônias romanas; a instauração de uma sanidade militar, com tratamentos mais especializados; a formação de médicos específicos para os gladiadores; a implantação da fisioterapia e a promoção da hidroterapia, com banhos quentes e frios alternados ou a utilização de águas com propriedades diferenciadas na cura de doenças, construindo-se balneários para esses fins. Houve, assim, a promoção dos médicos a partir do apreço social, que já considerava a medicina como uma verdadeira arte.

Plínio o velho discorre sobre a medicina ao longo de toda a *História natural*, mas há um aprofundamento maior sobre o assunto nos livros XXVII a XXXII, nos quais o autor se aplica à questão da farmacopeia vegetal e animal como auxiliares na cura de doenças humanas e de animais. Todavia, são realizadas remissões constantes a outros livros, que deram uma pequena mostra sobre o tema aqui e acolá, misturado à antropologia, à botânica ou à zoologia, por exemplo. Plínio não é o primeiro a tratar da medicina em Roma, mas ele investiga o tema descrevendo a história médica desde seus primórdios literários, associando a medicina à magia e à astrologia, como divisamos no livro XXX, por exemplo. No livro I, Plínio faz um índice de toda a sua obra, contendo uma lista de autoridades romanas e estrangeiras, que abordaram os temas anteriormente a ele.

A verdade é que Plínio faz um jogo com suas fontes literárias, suas autoridades: se diz que leu determinado autor, é muito provável que tenha lido uma fonte indireta, uma citação desse mesmo autor em outra obra² (lembramos que no prefácio à *História natural*, o autor se vangloria de ter consultado mais de duas mil obras); por outro lado, o autor pode citar uma fonte que não tenha colocado no livro I. E, ainda mais, segundo Dauzat (2002, p. XIV), Plínio acreditava que ao fazer adaptações dos originais, não os estaria traduzindo. O autor, então, diverte seu leitor, fazendo alusões aparentemente enganosas ou truncadas, imprimindo maior leveza a assuntos tão difíceis e apurados.

Plínio apresenta sua opinião quando discute sobre terapias e usos medicinais de certos elementos, como o sangue ou os ossos humanos, a que se demonstra contrário. Ainda que nomeie autores anteriores, sua visão sobre a medicina é determinantemente marcada por um olhar crítico a respeito do assunto; a curiosidade aludida por Plínio em seu prefácio se torna mais aguçada, revelando ora experiências próprias, ora as leituras exaustivas acerca do tema³.

A introdução do culto de Asclépio em Roma, por volta do século III a.C., e a crescente influência da cultura grega – veja-se, por exemplo, os primórdios da literatura

¹ Cf. PAYNE, 1910, p. 715.

² Cf. DOODY, 2011, p. 113-115.

³ *XX rerum dignarum cura – quoniam, ut ait Domitius Piso, thesauros oportet esse, non libros – lectione voluminum circiter II, quorum pauca admodum studiosi attingunt propter secretum materiae, ex exquisitis auctoribus centum inclusimus XXXVI voluminibus, adiectis rebus plurimis, quas aut ignoraverant priores aut postea invenerat vita* (PL. H.N. Praef. 17).

latina remanescente que dão conta de obras eminentemente carregadas de traços gregos, inclusive no nome de personagens e no teor das narrativas – propiciam o aparecimento de profissionais os mais diversos. Os primeiros médicos a atuar em Roma advinham da Grécia ou da Ásia Menor, e Arcágato, em 219 a.C., é nomeado como um dos precursores destes profissionais, tendo ele recebido direitos de cidadania romana e várias despesas pagas às custas do Estado. Porém, segundo o próprio Plínio, seus erros constantes renderam-lhe a fama de executor e, por conseguinte, tal fama foi herdada pelos médicos que vieram em seguida.

A incompetência e os erros médicos ganham tanto destaque quanto os acertos e as curas por eles propaladas. Evidencia-se, inicialmente, em Roma, certo menosprezo não pela arte médica, mas pelos charlatões que apareceram alardeando curas maravilhosas para as mais variadas doenças, que, muitas vezes, terminaram na morte do paciente⁴. A diferença entre a designação de um erro ou de um infortúnio do acaso poderia se dar na relação médico-paciente: se este último fosse um escravo ou um liberto, não haveria muitos problemas na maioria dos casos, posto que o escravo poderia ter um valor igual ou menor do que um pote de cerâmica e, assim, o médico estaria protegido por lei, porque não causaria prejuízo excessivo. Porém, se o infeliz médico tivesse atentado contra a vida de um cidadão romano, poderia ser sentenciado à pena de morte⁵.

A punição aos erros médicos era de difícil decisão, haja vista que muitos dos médicos sequer cobravam por seus serviços, nem mesmo através de trocas de favores ou isenção de impostos ou taxas. O dinheiro era recebido em forma de presentes, portanto, um eventual deslize não era passível de castigo. Segundo Nutton (1986, p. 35), a supervisão aos médicos em Roma era muito menos intensa do que em qualquer outra parte do mundo:

Em Roma, aquela fervilhante metrópole, as limitações sociais normais que regiam a conduta e o comportamento médico no dia a dia de uma sociedade de pequenas cidades provinciais sofriam menor pressão e a supervisão de médicos era muito mais remota do que nas minúsculas democracias da Ásia Menor.⁶

O mais seguro para um médico era tratar apenas daquilo com que pudesse lidar, não se aventurando em curas improváveis nem no trato com doentes terminais, para o bem de sua reputação profissional. A atuação era realizada considerando o percentual possível de cura ou de melhora do doente, e a recusa de atuação do médico não era malvista pelas leis.

As origens romanas de uma medicina baseada na utilização de ervas, manuseadas pelo *paterfamilias*, que administrava não só os bens como a saúde de todos os seus supervisionados, familiares ou escravos, são deixadas de lado com o passar dos tempos⁷. As ervas provenientes do campo estavam mais distantes, deixando as pequenas *villae* e passando a ser plantadas em grandes propriedades, longe de cidades como Roma. A

⁴ Cf. PAYNE, 1910, p. 717-718.

⁵ Cf. NUTTON, 1986, p. 34.

⁶ *In Rome, that teeming metropolis, the normal social constraints that governed a doctor's conduct and behavior in the face-to-face society of small provincial towns were less pressing and the supervision of physicians was far more remote than in the miniature democracies of Asia minor.* (Todas as traduções dos textos em línguas estrangeiras modernas são de nossa autoria).

⁷ Cf. SOUSA, p. 81-104.

distância e o preço se elevavam a cada dia; por sua vez, o campo não dava conta de sustentar uma população crescente, que se esquecia das práticas antigas em detrimento das novidades vindas do exterior. Apenas os cidadãos mais ricos conseguiam administrar a importação desses produtos e sustentar uma medicina familiar.

Os mais pobres, com a saúde precária por causa das próprias condições de vida, só podiam recorrer aos cuidados mais próximos, sujeitando-se a todo tipo de tratamento:

... as miríades de pessoas nas *insulae* romanas, que careciam das condições básicas de saúde, sem ao menos um herbário, tinham de contar com os serviços e a experiência de outros, na capacidade de diagnóstico dos médicos e nas habilidades empresariais dos vendedores de remédios...⁸ (NUTTON, 1986, p. 39)

Por sua vez, os estrangeiros, graças ao avanço do poderio romano, traziam para Roma novas drogas, ervas e especiarias, que receitavam aos doentes: as novidades chegavam conforme a expansão do Império. Já os remédios de origem caseira, romana, eram cada vez mais negligenciados e esquecidos com o passar dos anos. Muitas vezes, estes eram feitos a partir da mistura de uma quantia tão grande de elementos – plantas, partes de animais, sucos, excrementos, etc. –, que não surtiam nenhum efeito medicinal. Ao contrário, poderiam piorar a doença ou provocar outras ainda piores e até letais.

O aumento da população é outro fator que acarretava um aumento de doenças, muitas delas novas na *Vrbs*. Como em qualquer lugar, a aglomeração de pessoas gerava mais problemas de saneamento, limpeza, urbanização e, conseqüentemente, mais males à saúde da população. Van der Eijk (1999, p. 5) atesta:

Cientistas antigos receberam ou, em verdade, construíram *versões* particulares da história de seus próprios assuntos, que eram produto de um processo seletivo de transmissão, interpretação, ‘reciclagem’ e atualização, algumas vezes, longo e possivelmente distorcido e inevitável.⁹

A vida no campo, entretanto, também tinha seus infortúnios: nem todos sabiam ou conseguiam recorrer às ervas e aos animais para os tratamentos das doenças, pois já não contavam com a sabedoria dos antigos, preferindo fazer uso da magia e de encantamentos. Os amuletos eram veementemente criticados por Plínio quando estranhos às práticas usuais romanas, mas considerados aliados eficazes, se moderadamente usados por todos, cidadãos e camponeses, amarrados às mais diversas partes do corpo, conforme a doença a ser tratada¹⁰. Seria melhor recorrer ao uso desses amuletos do que a práticas indiscriminadas propostas por alguns tipos de médicos, segundo o autor.

Assim que se avança na leitura dos livros sobre medicina da *História Natural*, pode-se observar que Plínio descreve algum tratamento e, de repente, passa a falar sobre alguma parte do corpo utilizada para a cura da doença, levando o leitor a considerar que

⁸ ... the myriads in the Roman *insulae*, who lacked the basic conditions for health, let alone a flowerbed, they had to rely on the services and experience of others, on the diagnostic skills of the physicians and the entrepreneurial abilities of the drug sellers...

⁹ Ancient scientists received, or indeed constructed, particular versions of the history of their own subject, which were the product of a sometimes long, possibly distorting and inevitably selective process of transmission, interpretation, “re-cycling” and updating.

¹⁰ Cf. PL. *H.N.* XXX, 7, 20; XXX, 7, 21, etc.

ele fez uma digressão ou cometeu um erro em sua descrição. Aude Doody (2011, p. 114) revela que era necessário ao leitor da obra pliniana fazer uma exata correspondência entre o nome e o objeto mencionado. Os nomes são usados por Plínio conforme sua expectativa sobre o tipo de leitor, isto é, se especialista ou leigo. Portanto, o texto leva em conta duas formas de recepção da obra. Mas, para os leitores modernos, não há uma divisão nítida de que parte da obra se refere a que tipo de leitor antigo o autor se dirigia. Os nomes são importantes como artifícios estruturantes do texto e Plínio escolhe listar ou até mesmo excluir nomes por motivos literários, políticos ou de ordem prática. Assim é que as referências são cruzadas, propiciando uma hierarquia textual da obra entre o autor e os tipos de leitores¹¹.

Após o estabelecimento da profissão de médico em Roma, foram criadas escolas, dando seguimento a uma tradição científica, advinda do exterior e com ligações estreitas com algumas escolas. Assim, Asclepiades de Bitínia foi o idealizador de uma doutrina atomística, fundamentada no que de mais próximo conhecemos como uma dieta complementar:

Ele limitava ao máximo o emprego de fármacos e sustentava a necessidade de uma ação preventiva e terapêutica predominantemente baseada na dieta e em um regime de vida no qual que tinham papel fundamental os exercícios físicos, as massagens e a hidroterapia.¹² (MIGLIONNI, 1997, p. 15).

Asclepiades ficara conhecido por propagar uma medicina preventiva e terapêutica, e não o tratamento após a doença se instaurar no corpo humano. Suas teorias serviram, ainda, de base para a fundamentação da Escola Metódica, desenvolvida por Temisão de Laodiceia, Sorano e Célio Sorano¹³.

A composição de uma obra que pudesse auxiliar as gerações futuras faz igualmente parte da escrita médica. Segundo Van der Eijk (1999, p. 4), era comum a criação de livros biográficos sobre médicos e suas doutrinas sobre tratamentos na antiguidade, assim como o ensino escolar desse tipo de literatura, de forma séria e rígida, a ponto de os discípulos serem questionados acerca dessas matérias como verdadeira forma de iniciação educacional. Esse tipo de escrita se correlacionava com a escrita da história e com a escrita da história da medicina, mais especificamente.

A composição de livros de história da medicina, entretanto, não tinha por obrigação a necessidade da precisão de termos usados pelos profissionais em suas atuações; bastava captar a essência do que era anunciado, utilizando-se o autor da chamada licença poética em sua narração para se referir a pessoas ou à série de acontecimentos¹⁴. Posto isto, há que se levar em consideração que muitos relatos estão

¹¹ Cf. DOODY, 2011, p. 114.

¹² *Egli limitava al massimo l'impiego dei farmaci e sosteneva la necessità di un'azione preventiva e terapeutica prevalentemente basata sulla dietetica e su un regime di vita in cui avevano un ruolo preminente gli esercizi fisici, i massaggi e l'idroterapia.*

¹³ Cf. PAYNE, 1910, p. 718-719.

¹⁴ Dentre os gêneros que poderiam englobar relatos sobre medicina, constam, por exemplo, as Vidas, Doutrinas, Histórias. Van der Eijk (1999, p. 6) se refere à não obrigatoriedade de tais relatos com a veracidade dos termos ou palavras (*ipsissima verba*), desde que tivessem captado a “essência” do que havia sido dito anteriormente. Além disso, “*a similar poetic licence existed with regard to the characterization*

entremeados de exageros, distorções, seleções, ampliações, interpretações tendenciosas e manipulações que pouco ou nada têm a ver com a verdade histórica dos fatos.

Os livros médicos da *História natural*

Como dissemos, o tema da medicina se concentra na *História natural* nos livros XXVII a XXXII. Vejamos, então, o tema específico de cada um deles: o livro XXVII trata da farmacopeia vegetal, em que Plínio indica as propriedades terapêuticas de cada planta, muitas delas citadas por seus nomes gregos e comparadas com outras espécies. Já o livro XXVIII delinea a utilização de animais para o tratamento de doenças, observando ainda o uso concomitante de algumas plantas para gerar maior eficácia aos tratamentos. Aqui se pode ver uma divisão em dois grupos das espécies animais:

Após a indicação dos remédios provenientes de seres humanos e de animais exóticos, vêm *as medicinae communes ex animalibus feris aut eiusdem generis placidis*, ‘os remédios comuns oriundos de animais selvagens ou domésticos de mesma espécie’, classificados por substâncias.¹⁵ (GAILLARD-SEUX, 1998, p. 626)

Os livros XXIX e XXX constituem um conjunto, sendo por vezes classificados como um único livro. Os relatos se iniciam com a história da medicina, aliada à magia e à astrologia. A seguir, os animais são reagrupados segundo os tipos de remédios que podem fornecer, podendo ser tanto selvagens – em seu *habitat* natural – quanto aprisionados e domesticados, diferentemente das feras. O livro XXXI relata a utilização de animais domésticos, enquanto o livro XXXII passa a tratar de animais aquáticos e das fontes de uso terapêutico.

Não obstante muito se tenha falado acerca da obra pliniana – sobretudo com relação ao seu estilo ser mais simples, sem grandes ornamentos e muitas vezes sem conexões lógicas, principalmente por causa da retomada de assuntos ao longo da obra –, Dauzat (2002, p. XII) nos assevera que “estilisticamente, as junções são trabalhadas, as digressões aparentes sabiamente calculadas, e as retomadas de uma absoluta coerência. O tom é agradável, tanto erudito e técnico quanto divertido e até irônico...”¹⁶.

of personalities and the arrangement of events (the latter of which affected the question of presentation of items in a chronological order)”.

¹⁵ *Après l’indication des remèdes provenant des êtres humains et des animaux exotiques, viennent les medicinae communes ex animalibus feris aut eiusdem generis placidis, “les remèdes communs tirés des animaux sauvages ou domestiques de même espèce”, classés par substance.*

¹⁶ *Stylistiquement, les raccords sont travaillés, les digressions apparentes savamment calculées, et les reprises d’une absolue cohérence. Le ton est à l’avenant tantôt docte et technique, tantôt amusé, voire ironique... Pouco antes, Dauzat (p. XI) declarara: « ... l’insatiable appétit de lecture de Pline l’Ancien et son goût des fiches (il se déplaçait en litière pour ne pas perdre une minute de lecture) ont fait trop facilement conclure à un bric-à-brac, à une simple juxtaposition de propos souvent décousus et souffrant de surcroît de la précipitation avec laquelle le savant aurait jeté ses connaissances fraîchement acquises sur ses tablettes» (... o insaciável apetite de Plínio o velho por leitura e seu gosto pelo fichamento (ele se deslocava em liteira para não perder um só minuto de leitura) levaram facilmente a concluir um bricabraque, uma simples justaposição de motivos frequentemente soltos e que levam a aumentar a precipitação com a qual o sábio teria jogado seus conhecimentos, recentemente adquiridos, sobre os livrinhos).*

Segundo Plínio, a medicina nos tempos de Nero deveria ser considerada como algo terrível, posto que alguns médicos se deixassem dominar pelos propósitos tiranos do imperador, formando um grupo de pessoas inescrupulosas, que não visam mais ao lucro do que à sanidade dos pacientes¹⁷ (a essa época Plínio se retira da vida política e se recolhe à sua residência para ler e escrever, voltando às atividades político-militares somente no tempo de Vespasiano). Exceções há que podem ser contadas nos dedos, tais como Cecílio Peto ou Mulo Rústico. Quando Plínio se propõe a escrever sobre a medicina, ele traça um panorama dessa arte, já discorrendo sobre os tratamentos mais recentes de terapia. No entanto, chama a atenção a sua possível falta de interlocução com Celso, o escritor de medicina por excelência em Roma. Segundo Spallici (1936, p. 37-38), não foi por Plínio desconhecer-lo, porque este o cita algumas poucas vezes em seus livros, mas por discordar de suas ideias, como no livro XX, por exemplo.

Plínio escolhe voltar às origens hipocráticas, dando mais valor às informações obtidas através da experiência, ou à terapia familiar de M. Pórcio Catão¹⁸. Spallici (1936, p. 41-42) assegura que:

Plínio desejou seguir o exemplo de Catão, que fizera um compêndio sobre terapia, para uso e consumo próprio e dos seus familiares, e a ele recorria em caso de necessidade. Assim, introduziu seis ou sete livros em sua volumosa história natural falando da virtude das plantas, das árvores, dos peixes, dos metais e dos remédios, que deles se extrai e do uso que deles se faz.¹⁹

Na exposição da história da medicina romana, inicia o autor o livro XXIX discorrendo de forma generalizada: “... a medicina confiou seus inventores aos deuses e os consagrou aos céus, e hoje em dia se pede uma (medicina) variada dos oráculos?²⁰”. Segue a narrativa sobre Esculápio, que teria ressuscitado Tíndaro, marido de Leda, associando a arte médica a um ultraje, por ter interferido na vida de alguém e, portanto, nos desígnios celestes; em seguida, lembra o autor da guerra de Troia, quando a história já se tornou mais segura, não sujeita a interpolações mitológicas, mas associada ao tratamento específico de feridas; a história passa por um momento nebuloso até ressurgir com a guerra do Peloponeso, quando Hipócrates teria retomado a arte da medicina. Havia um costume de se inscrever no templo de Esculápio, na ilha de Cós, os tratamentos que curavam os doentes, a fim de que outras pessoas pudessem fazer proveito deles. Hipócrates teria, após um incêndio ocorrido no templo, proibido esse costume e instituído a chamada medicina clínica, que se tornaria fonte de alguns aproveitadores:

¹⁷ Cf. PL. *H.N.* XXIX, 4, 9-11.

¹⁸ Cf. PAYNE, 1910, p. 715: “*The Pre-Hellenic Roman medicine is known chiefly from Cato and Pliny, from fragments of other writers, from Laws and Inscriptions, and many allusions in Latin authors*” (A medicina romana pré-helenística é especialmente conhecida por meio de Catão e Plínio, de fragmentos de outros escritores, pelas Leis e Inscrições, e de variadas alusões em autores latinos).

¹⁹ *Plinio ha voluto seguire l'esempio di Catone che s'era fatto un compendio di terapia, ad uso suo e dei suoi, e a quello ricorreva in caso di bisogno. Ha così introdotto sei o sette libri nella sua voluminosa storia naturale, a parlare della virtù dell'erbe, degli alberi, dei pesci, dei metalli e delle medicine che se ne cavano e dell'uso che se ne fanno.*

²⁰ *Dis primum inuventores suos adsignavit et caelo dicavit, nec non et hodie multifarium ab oraculis medicina petitur* (PL. *H.N.* XXIX, 1, 2-3). (Todas as traduções do latim são de nossa autoria).

E não houve depois medida para o lucro, posto que Pródico, nascido em Selimbra, um dos discípulos (de Hipócrates), estabeleceu o que chamam de iatralíptica e estabeleceu um imposto até para os unguentos dos médicos e para os escravos de última classe.²¹

O relato segue fazendo menção àqueles que alteraram os princípios ancestrais da arte curativa, ao instituírem gratificações cada vez mais elevadas para suas curas: Crísipo e seu discípulo Erasítrato, Acrão de Agrigento, Empédocles e tantos outros. Depois começaram as discórdias das chamadas escolas médicas, condenadas por Herófilo, que distinguia os batimentos do pulso seguindo as harmonias musicais. No entanto, visto que para esse trabalho fosse necessária uma instrução musical mais específica por parte dos médicos, ele foi logo abandonado. Temisão de Laodiceia, discípulo de Asclepiades, inventou um sistema próprio, posteriormente revogado por Antônio Musa, nos tempos de Augusto: “... mas veio Antônio Musa, com a aprovação do divino Augusto, a quem subtraíra de um grave perigo com um tratamento contrário àquele de Temisão²²”.

Após o anúncio de tantos outros médicos, Plínio chega à época de Nero, sob a jurisdição do médico Tessalo, que recusou todas as doutrinas anteriores, designando a si próprio como o “melhor dos médicos”. Crinas de Marselha seguiu sua prática, sendo, no entanto, mais prudente, instituindo uma dieta alimentar e o horário mais apropriado para comer, conforme o movimento dos astros. Cármides de Marselha chegou para mais uma vez repudiar os médicos anteriores e incentivar a prática de banhos com água fria, mesmo durante o inverno. Este fato causou verdadeiro horror entre diversos romanos, inclusive Sêneca, o qual não viu como tais choques térmicos poderiam se tornar benéficos e não prejudicar ainda mais a saúde do paciente. Ainda ao tratar dessa época, Plínio cita um famoso epitáfio, que bem exemplifica o estado de ânimo dos romanos com relação aos médicos: “Ele morreu pelo grande número de médicos²³”.

Ao findar a sucessão de maus profissionais, no capítulo 6, Plínio inicia o relato dos casos de profissionais médicos que mereceram ser citados, como Arcágato, filho de Lisânias. Pórcio Catão é classificado como o nome romano de maior prestígio por ter feito uso de tratamentos caseiros, utilizando ervas, sem se deixar levar pelas novidades de seu tempo e, por conseguinte, pela luxúria e pela avidez de curas improváveis. Nem Catão nem Plínio considerariam a medicina prejudicial; são os homens que fazem um uso errôneo dessa arte, se deixando corromper e levando à corrupção até as almas mais inocentes. O erro, portanto, é humano, não científico. É Catão quem fala a seu filho sobre os médicos gregos: “E quando esse povo apresentar sua literatura, ele corromperá tudo; então será pior ainda se enviar seus médicos. Juraram entre si matar todos os bárbaros com o uso da medicina, mas fazem isto mesmo por dinheiro, a fim de ter crédito e matar mais facilmente²⁴”.

²¹ *Nec fuit postea quaestus modus, quoniam Prodicus, Selymbriae natus, e discipulis eius instituit quam uocant iatralipticen et unctoribus quoque medicorum ac mediastinis uectigal inuenit* (PL. H.N. XXIX, 2, 4). Segundo Ernout (In: PLINE L'ANCIEN, 2002, p. 72), Plínio se enganou nesta passagem, referindo-se a Pródico quando deveria dizer Heódico, mestre de Hipócrates.

²² ... *sed et illa Antonius Musa eiusdem auctoritate diui Augusti, quem contraria medicina graui periculo exemerat* (PL. H.N. XXIX, 5, 6).

²³ *Turba se medicorum perisse* (PL. H.N. XXIX, 4, 11).

²⁴ *Quandoque ista gens suas litteras dabit, omnia conrumpet, tum etiam magis, si medicos suos hoc mittet. Iurarunt inter se barbaros necare omnes medicina, sed hoc ipsum mercede faciunt, ut fides is sit et facile disperdant* (PL. H.N. XXIX, 7, 14).

Catão teria, segundo Plínio, anunciado os erros considerados como práticas aparentemente mais inocentes e pouco importantes, mas que poderiam causar danos muito sérios às pessoas que as praticavam: lutas; unguentos feitos com cera e óleo para higiene; banhos quentes sob o pretexto de propiciar uma boa digestão; bebidas tomadas em jejum, seguidas de vômitos provocados para novamente poderem beber; depilações feitas à maneira das mulheres; tudo não é mais que uma corrupção dos antigos costumes, indicados como modernizações dos tratamentos. Plínio dá voz a Catão quando este aconselha seu filho a jamais procurar os médicos que têm o poder de vida e morte, segundo suas vontades. Ele vivera até os 85 anos, sendo, portanto, considerado uma voz sábia entre os antigos.

Após uma longa narração sobre as ideias catonianas e seus impropérios contra os gananciosos, o livro passa a tratar dos animais e de suas propriedades. A forma com que Plínio faz essa passagem é sutil, servindo-se o autor de exemplos de Virgílio e Homero, que utilizaram os animais em suas obras não de forma rude: a natureza fez todos os animais, dentre os quais consta o homem. Assim, inicia-se o relato sobre as primeiras propriedades animais: a lã e os ovos, dos quais não trataremos neste estudo.

A *História natural*, especificamente os livros sobre medicina, se constituem como uma das principais fontes da antiguidade acerca da medicina e da magia de caráter médico, ou da medicina mágica, para alguns estudiosos. Plínio não vê como não associar a medicina à magia, uma vez que foram assim entendidas em seus primórdios: “E isto é muito miraculoso: uma e outra arte floresceu do mesmo modo, digo, a medicina e a magia, na mesma época, aquela ilustrada por Hipócrates e esta por Demócrito, na época da guerra do Peloponeso na Grécia, que se realizou no ano 300 de nossa Cidade²⁵”. Seguirá o livro XXX com relatos acerca das propriedades mágicas dos animais, alguns considerados exóticos, e de sua utilização em amuletos ou tratamentos.

Os livros XXXI e XXXII igualmente seguem com narrativas acerca das impressões romanas, diga-se plinianas, com relação aos diversos tipos de tratamentos a que os doentes poderiam ser submetidos. Não obstante se possa julgar Plínio como um condenador voraz dos costumes gregos, introduzidos em regiões itálicas, sua posição reflete um pensamento muito peculiar: pensar Roma como um império que estendeu seus domínios tão amplamente e que, por isso, recebeu as mais diversas influências nas artes, ciências, filosofia, etc. O romano deveria, então, refletir muito bem sobre o que seria mais prudente aceitar e o que deveria ser desprezado como mero modismo ou luxo.

Plínio se constitui em uma das principais fontes a respeito da descrição e da história da medicina romana entre o período republicano e o período imperial. A opinião e a interpretação do autor acerca de outros autores e de seus preceitos são fundamentais para o entendimento da antiga concepção de medicina romana. Muitas vezes Plínio se posiciona como uma espécie de mediador entre as opiniões mais antigas e os costumes romanos de seu tempo, com relação aos médicos, à instituição da medicina em Roma e às terapias e aos preceitos utilizados para tratamentos.

Referências

²⁵ *Plenumque miraculi et hoc, pariter utrasque artes effloruisse, medicinam dico magicenque, eadem aetate illam Hippocrate, hanc Democrito inlustrantibus, circa Peloponnensiacum Graeciae bellum, quod gestum est a trecentesimo Urbis nostrae anno* (PL. H.N. XXX, 2, 10-11).

CANALI, L. *Vita di Plinio ovvero l'arte della meraviglia*. Milano: Ponte alle Grazie, 2001.

DAUZAT, Pierre-Emmanuel. Introduction. In: PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle XXXIII*. Nature des métaux. Texte établi et traduit par Hubert Zehnacker. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

DOODY, Aude. The science and aesthetics of names in the *Natural History*. In: GIBSON, Roy K. & MORELLO, Ruth (Ed.). *Pliny the Elder: themes and contexts*. Leiden; Boston: Brill, 2011, p. 113-129.

GAILLARD-SEUX, Patricia. À propos des livres XXVIII-XXIX-XXX de l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Anecien. *Latomus*, 57 (3), p. 625-633, 1998.

MIGLIONNI, Paola. *Scienza e terminologia medica nella letteratura latina di età neroniana: Seneca, Lucano, Persio, Petronio*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wein: Lang, 1997.

NUTTON, V. The perils of patriotism: Pliny and Roman medicine. In: FRENCH, Roger; GRENAWAY, Frank (Eds.). *Science in the early Roman Empire*. London & Sydney: Croom Helm, 1986, p. 30-58.

PAYNE, J. F. *Roman natural history and science, and Roman medicine*. Cambridge: Cambridge University Press, 1910.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle XXIX*. Texte établi, traduit et commenté par A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1962.

_____. *Histoire naturelle XXX*. Texte établi, traduit et commenté par A. Ernout. Introduction et notes par Sabina Crippa. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

SOUSA, Maria A. S. M. A arte médica em Roma antiga nos *De Medicina* de Celso. *Ágora*. Estudos Clássicos em Debate 7, p. 81-104, 2005.

SPALLICI, Aldo. *I medici e la medicina in Plinio, il naturalista*. Milano: a cura della S. A. Giovanni Scalcerle, 1936.

VAN DER EIJK, Philip. Historical awareness, historiography and doxography in Greek and Roman medicine. In: VAN DER EIJK, P. (Ed.). *Ancient histories of medicine. Essays in medical doxography and historiography in Classical Antiquity*. Vol. 20. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1999. p. 1-31.

Data de envio: 23-10-2018

Data de aprovação: 10-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Extensão Universitária e formação de professores: um intercâmbio enriquecedor de conhecimento entre escola e universidade

Bárbara Delgado Azevedo*, Fernanda Cunha Sousa**, Isadora de Souza Belli***, Mariana Souza Veiga****

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo discutir a importância das atividades de extensão universitária e sua contribuição para a formação docente. Buscamos demonstrar como a extensão promove possibilidades para a imersão de professores em formação em ambiente escolar, ao aproximar comunidade e academia e proporcionar experiências transformadoras para todos os envolvidos. Para isso, apresentaremos algumas atividades realizadas pelo projeto de extensão “Contos de Mitologia”, da área de Estudos Clássicos da FALE/UFJF.

Palavras-chave: latim; literatura latina; extensão; formação de professores.

University extension programs and the educational formation: a rich interchange of knowledge between school and university

ABSTRACT: The objective of this paper is to discuss the importance of universities' extension programs and its contribution to educational formation. We seek to demonstrate in which ways extension promotes possibilities for teachers in training to stay in touch with the school environment, as it puts the university in touch with the community and provides transformative experiences for everyone involved in the process. In order to prove these results, we will present some of the activities performed by the classical studies extension program “Contos de Mitologia”, in FALE/UFJF.

Keywords: Latin; Latin literature; extension; teacher training.

Introdução

A extensão universitária constitui um processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora

* Possui graduação em Letras, com habilitação em Português e suas respectivas literaturas (2017). Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Juiz de Fora.

** Professora de Latim e respectivas literaturas da UFJF. Desenvolve pesquisas na em Funcionalismo, Gramaticalização. Trabalha com projetos extensão que visam à divulgação da língua, literatura e cultura clássicas para diferentes públicos.

*** Graduanda em Letras (Licenciatura Português-Latim) na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

**** Atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduada em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, com período sanduíche pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, de junho a dezembro 2016, pelo Programa de Intercâmbio Internacional de Graduação – PIIGRAD.

entre universidade e sociedade¹. Nesse sentido, há a promoção de uma grande troca de saberes, entre pesquisadores, graduandos e pessoas da comunidade envolvidas direta e/ou indiretamente na ação extensionista desenvolvida.

Portanto, enquanto oferece acesso a conhecimentos produzidos pela comunidade acadêmica, é em contato com a sociedade que a universidade encontra possibilidades para a prática desse conhecimento e troca de saberes que vão aprimorar o trabalho desenvolvido. Outro ganho dessa aproximação é o reconhecimento de que a população em geral, inclusive aquela que não frequenta o ambiente acadêmico, é provedora desse conhecimento e precisa se sentir incluída e representada por ele. Não devemos, pois, nos esquecer de que a universidade “é uma instituição da sociedade e a ela tem que se referenciar” (CASTRO, 2004, p. 1).

Nossa experiência com este projeto demonstra que a extensão universitária pode se tornar uma oportunidade profícua para o contato entre o professor em formação e o ambiente de sala de aula, atuando ativa e positivamente na construção de sua identidade profissional e no conhecimento inicial dos desafios docentes.

Essa experiência extensionista, aliada a outras oportunidades oferecidas pela Faculdade de Letras da UFJF, como os estágios de observação durante as disciplinas de “Metodologia de Língua Portuguesa” e de “Políticas Públicas”, além do estágio final, dividido em I e II, de projetos como o PIBID, o treinamento profissional (TP), auxilia na formação de um docente pautada não apenas pela competência acadêmica, mas também pelo espírito crítico e pela autonomia de trabalho. Assim, o retorno para a comunidade é amplo, pois, além da qualidade na formação desse futuro profissional, vários benefícios para todos os envolvidos no processo são observados ao longo do desenvolvimento das atividades.

De acordo com Castro (2004, p. 12), orientadores (segundo nossa compreensão, tanto na universidade, quanto na escola) e bolsistas precisam estar afinados a fim de conhecer o real conceito do que é a extensão universitária e seus objetivos. Além disso, devem estar dispostos a ajustar o projeto sempre que necessário e possível dentro de suas propostas de trabalho, formação e embasamento teórico, tendo em vista que, ao produzir conhecimento numa via de troca de experiências, aprende-se muito com a comunidade externa à academia.

Neste artigo, pretendemos defender, portanto, que a parceria entre universidade e sociedade, aqui possibilitada pelo trabalho desenvolvido pela área de Estudos Clássicos da FALE/UFJF, tem muito a oferecer na formação inicial de professores, ao aproximar o trabalho de docentes de ensino básico e superior, além de possibilitar aos alunos do ensino básico, beneficiados diretamente por essa experiência, reconhecerem seu valor, enquanto produtores de conhecimento.

Como exemplificação desses benefícios, apresentaremos o trabalho realizado pelo projeto “Contos de Mitologia” durante o ano de 2018, dividido em quatro etapas de apresentação. Além disso, discutiremos as razões pelas quais os Estudos Clássicos encontram lugar no ensino básico e descreveremos o trabalho realizado.

1. O projeto

O projeto Contos de Mitologia leva ao público atendido os frutos das pesquisas efetuadas pela equipe de trabalho de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Letras da UFJF, através da contação de histórias da Antiguidade Clássica. Nosso objetivo é

¹ Conforme a Política Nacional de Extensão Universitária, aprovada no XXXI Encontro Nacional do FORPROEX, realizado em Manaus (AM), em maio de 2012

difundir o conhecimento dos Estudos Clássicos e o gosto pela leitura nas crianças, além de incentivar a formação continuada dos participantes do projeto e promover a aproximação entre universidade e comunidade. Como fio condutor, selecionamos narrativas retiradas das *Metamorfoses*, do poeta latino Ovídio (cf. tradução de apoio de ALBERTO, 2007).

Desde o ano de 2014, as narrativas foram sendo adaptadas e contadas pelos bolsistas, a partir da obra traduzida por Paulo Farmhouse Alberto. A partir disso aconteceram encontros com duração de uma hora, a cada quinze dias, nos quais os alunos do 4º, 5º e 6º ano vespertino e matutino da Escola Municipal Tancredo Neves têm sido convidados a elaborar sua própria versão das histórias narradas, escolhidas por eles, em textos escritos coletiva ou individualmente. O resultado final da proposta de cada ano de trabalho é sempre apresentado para servidores da escola, familiares dos alunos e comunidade acadêmica nas dependências da UFJF.

Como vem sendo feito desde a primeira edição da proposta, pretendemos com essas intervenções divulgar a Cultura Clássica para os segmentos básicos da educação, aprimorar a formação acadêmica e didática dos bolsistas e promover a aproximação entre a universidade, em especial os cursos de licenciatura da Faculdade de Letras, e a escola de formação básica.

Desejamos colaborar para que essas crianças vislumbrem a possibilidade de um futuro melhor para si mesmas, como adultos que irão gozar de cidadania, capazes de se fazerem críticos e reflexivos através do conhecimento proporcionado pelo acesso a alguns aspectos formadores de sua própria cultura, muito explorados atualmente pela indústria cinematográfica, editorial e de jogos, embora pouco trabalhados em determinados segmentos sociais, além de colaborar para sua expressão oral e escrita em diferentes contextos.

2. A extensão universitária

A Constituição brasileira, promulgada em 1988, determina, em seu artigo 205, que “a educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho”. Seu artigo 207 traz ainda que “as universidades (...) obedecerão ao princípio de indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão”.

Observamos que, dentre esses três pilares, a pesquisa e o ensino tradicionalmente detêm maior prestígio na academia. Mas, a despeito disso, pretendemos demonstrar como a extensão universitária pode ser uma maneira muito eficaz de aproximar diferentes setores da sociedade de conhecimentos comumente considerados estritamente acadêmicos, como frequentemente ocorre com a área de Estudos Clássicos, e, assim, ampliar o alcance do trabalho por nós desenvolvido ao mesmo tempo em que refletimos sobre ele ao levá-lo para diferentes públicos que também atuarão sobre ele.

3. A extensão e a formação de professores

O aluno de Letras, muitas vezes, se encontra imerso em uma rotina de trabalhos acadêmicos voltados para o público interno à sua área de estudo, o que é importantíssimo, sem dúvida, mas constantemente se queixa para professores e coordenação sobre a falta

de contato com o público externo à universidade, o que, muitas vezes, só ocorrerá nos semestres finais do curso.

Nesse sentido, programas de iniciação à docência e de extensão podem propiciar a experiência e a oportunidade de desenvolver trabalhos junto às escolas, atuando na formação desse aluno e dos os estágios. Assim, ao promover ações efetivas na comunidade, o alunado se volta para as teorias trabalhadas durante a formação, compreende de que forma elas podem ser trabalhadas na prática e colabora para a construção de diferentes entendimentos críticos sobre a realidade.

A prática de nosso projeto, atuante ininterruptamente junto à Escola Municipal Presidente Tancredo Neves desde 2014, tem demonstrado que a contribuição da extensão para os discentes envolvidos é inegável, pois estes têm entrado em contato com a rotina escolar ainda na primeira metade do curso (geralmente no 3º período), podendo dialogar com professores da escola para construir as atividades a serem desenvolvidas, tendo que respeitar e incorporar aspectos do cotidiano do calendário escolar e do conteúdo programático previsto para as turmas parceiras. Todos esses aspectos precisam estar alinhados ao objetivo de compartilhar conhecimentos sobre a obra escolhida para nosso trabalho.

Assim, defendemos que nosso projeto vai ao encontro da visão de extensão universitária, que, de acordo como Jezine (2004, p. 3) constitui parte integrante da dinâmica pedagógica curricular do processo de formação e produção do conhecimento, envolvendo professores e alunos de forma dialógica, promovendo a alteração da estrutura rígida dos cursos para uma flexibilidade curricular que possibilite a formação crítica.

Assim, podemos mostrar a nossos alunos, de maneira prática, como a sua formação na área de Estudos Clássicos pode ser levada a diferentes níveis nos contextos escolares, levando em consideração que, conforme Maurice Tardif (2002, p. 54), “os saberes profissionais docentes são plurais, advindos da instituição de formação (o que inclui o ensino e a pesquisa), a formação profissional, dos currículos e da prática cotidiana”.

Além disso, essas experiências são, por si, um tipo de saber docente, ainda segundo Tardif, pois esses:

são os saberes que resultam do próprio exercício da atividade profissional dos professores. Esses saberes são produzidos pelos docentes por meio da vivência de situações específicas relacionadas ao espaço da escola e às relações estabelecidas com alunos e colegas de profissão. Nesse sentido, “incorporam-se à experiência individual e coletiva sob a forma de *habitus* e de habilidades, de saber-fazer e de saber ser” (2002, p. 38).

Quanto a isso, as experiências em sala de aula podem jogar luz sobre dificuldades profissionais que dificilmente serão abordadas durante a formação, seja por impossibilidade, seja por falta de oportunidade. É um ganho que esse primeiro contato possa contar com o apoio de outros professores mais experientes, inclusive daqueles que atuam na rede de ensino fundamental, como relatam os membros egressos do projeto.

Muitos discentes, ao ingressarem no projeto, sabem muito pouco ainda sobre os conteúdos teóricos da área quanto sobre suas possibilidades de aplicabilidade numa futura rotina docente. Relatam ainda dúvidas sobre a permanência na área de Estudos

Clássicos ou mesmo no curso de Letras ao se sentirem desconectados de seu futuro campo de trabalho e, portanto, desmotivados.

Ao deixarem o projeto, esses acadêmicos têm se inserido no mercado de trabalho, em escolas privadas e públicas, e ainda em especializações e mestrados acadêmicos tanto na área de Letras como de Educação.

4. Extensão como ponte entre escola e academia

Se a universidade tem muito a ganhar no contato com a comunidade local, esta também se beneficia do encontro. A proximidade entre a academia e a escola pública fecha um ciclo de importante troca de conhecimento e valorização da pesquisa e do ensino, afinal é muito importante propiciar a troca a partir do conhecimento desenvolvido na universidade, conforme destaca Silva a seguir:

na extensão universitária, ocorre uma troca de conhecimentos em que a universidade também aprende com a comunidade sobre seus valores e cultura. Assim, a universidade pode planejar e executar as atividades de extensão respeitando e não violando esses valores e cultura. A universidade, através da extensão, influencia e também é influenciada pela comunidade, ou seja, há uma troca de valores entre a universidade e o meio (SILVA, 2011, p.123).

É na escola que grande parte do trabalho desenvolvido na academia encontra sua interface prática, contribuindo para o desenvolvimento da comunidade e dando o retorno para o ambiente acadêmico, que se retroalimenta a partir desse retorno e pode se aprimorar a partir desse novo conhecimento construído ou gerar novos conhecimentos a ele relacionados.

Entendemos que cabe ao professor, embasado em sua prática bem como em teorias e discussões, traçar qual a melhor forma de levar para a sala de aula o seu conhecimento, adaptar suas aulas planejadas às demandas dos alunos e ter ciência de como esse processo ocorre, do que foi aprendido, do que dá certo e por quais motivos e do que precisa ser revisto.

O contato com as professoras parceiras do projeto, em especial com a professora Vanessa dos Santos Novais, que acompanha as atividades desde o ano de 2014, comprova esses benefícios. As professoras relatam, em nossos encontros de planejamento e em eventos da área de Estudos Clássicos e da área de Educação dos quais têm participado, que muitos alunos da escola atendida, que é vizinha da UFJF, só compreenderam o campus como local de ensino e como possibilidade de estudos futuros, depois de terem contato com o projeto, conversarem com as bolsistas, visitarem diferentes equipamentos da universidade, como o planetário e as dependências da Faculdade de Letras.

Um relato que merece destaque a fim de comprovar essa relação transformadora refere-se ao fato de que os alunos demonstram tanta curiosidade pelos temas levados pelas bolsistas em outras aulas que levaram a professora Vanessa a preparar, como parte de uma aula de língua portuguesa, a abordagem de trechos da *Teogonia*, de Hesíodo, a fim de explicar a genealogia dos deuses que mais chamavam a atenção da turma.

A extensão universitária pode construir situações propícias para que isso ocorra, para que o embate entre teoria e prática faça com que o graduando – juntamente com seus orientadores e com os professores regentes das turmas com as quais trabalha em parceria – desenvolva sua prática docente e que, nessa troca, a sociedade se beneficie,

democratizando o ensino, por meio do acesso de diferentes segmentos sociais a conhecimentos muitas vezes compreendidos como pertencentes a poucos, e à melhoria da formação do futuro educador.

Podemos comprovar essas oportunidades ao observar que as bolsistas do projeto se desafiam constantemente para elaborar diferentes propostas de abordagem de partes das *Metamorfoses*, de Ovídio, para os alunos, envolvendo técnicas como: escrita coletiva de contos inspirados na obra, elaboração de um dicionário de mitos, adaptações e apresentações teatrais, elaboração de histórias em quadrinhos, sempre em diálogo com as professoras regentes a fim de que as atividades estejam de acordo com a faixa etária e os conteúdos pertinentes às turmas.

5. Estudos Clássicos e Ensino Básico?

Primeiramente, vale abordar rapidamente a questão do que pode ser considerado um clássico. Segundo Valeska (2003, p. 12):

O processo de (re)leitura, ou melhor, de (re)criação de textos postos em diálogo com a tradição é que garante a permanência do antigo e confere a ele o caráter de “clássico”. Pode-se dizer, assim, que um texto clássico é aquele que escapa a uma compreensão última e permite, sempre, um aprofundamento desse “fundo”, sempre falso, do sentido.

A escolha pelos clássicos, em especial pelos mitos ovidianos, não aconteceu por acaso. Defendemos que esse contato, inclusive com a própria língua latina (como feito ao trabalharmos com a elaboração do dicionário), abre portas para o conhecimento do mundo romano, de suas crenças, de suas intencionalidades e até mesmo para a reflexão da permanência/atualidade do que é contado naquelas histórias. Entendemos que o elemento clássico não é algo totalmente desconhecido para comunidade externa ao campus, em conformidade com Beard e Henderson (1998, p. 44), segundo os quais:

Todos nós já nascemos classicistas por mais (ou menos) que suponhamos conhecer os gregos e os romanos. Nunca poderemos chegar aos clássicos como completamente estranhos. Não há nenhuma cultura estrangeira que seja tão parte da nossa história.

Sendo assim, as obras latinas escolhidas fazem parte de uma herança clássica que reverbera na cultura brasileira contemporânea e o que pretendemos é criar possibilidades para uma reflexão sobre elas por meio do acesso ao texto original (com o auxílio de tradução acadêmica) que serve de base para uma série de referências modernas, pensando o passado para, a partir de um contato um pouco diferente com os mitos latinos,

desmistificar “a visão dos Estudos Clássicos como um conhecimento concernente a poucos eleitos” (AZEVEDO *et al.*, 2014).

Além disso, visitar esse universo é uma forma de repensar o passado para compreender e se posicionar criticamente em relação ao presente, conhecendo mais a experiência humana e refletindo sobre ela.

5.1. Contação dramatizada das Metamorfoses de Ovídio

O trabalho que será detalhado neste artigo foi realizado durante o ano de 2018 com as cinco turmas de 5º ano do ensino fundamental da Escola Municipal Tancredo Neves da cidade de Juiz de Fora, com uma média de 25 alunos cada.

Esses alunos são, em geral, moradores dos bairros do entorno do campus da UFJF, acostumados a passar por este espaço, mas não a compartilhar dele ou a interagir com alunos e servidores de lá, de acordo com seus próprios relatos e de suas professoras.

Dividiremos, a seguir, o trabalho desenvolvido ao longo deste ano pelo projeto a fim de melhor explorar suas etapas, cujo objetivo final foi o de fazer uma apresentação de contação dramatizada, protagonizada pelos próprios alunos, a ser apresentada, como parte da “XXV Semana de Estudos Clássicos da UFJF, para a comunidade acadêmica da UFJF e representantes de demais instituições de ensino superior presentes.

1º momento

Ao todo, foram cinco mitos adaptados para ensaio com as turmas: Prosérpina, Prometeu, Parcas, Sibila de Cumas e Scila e Minos. A adaptação foi feita pelas bolsistas do projeto de extensão, com o objetivo de transpor esses referenciais da cultura clássica estudada e pesquisada na universidade para o trabalho com a comunidade escolar. Ao adaptar os textos mitológicos para textos teatrais, prontos para serem encenados, as preocupações iniciais foram: a duração de cada apresentação; a possibilidade de participação de todos os alunos de cada turma em diferentes papéis, respeitando e valorizando suas características e habilidades.

Assim, as apresentações foram programadas para curta duração, com uma média de 10 minutos, e participação efetiva na encenação de 15 alunos por turma, entre narradores e personagens, já que alguns não quiseram participar da encenação e assumiram outras funções na logística da peça, respeitando sempre seu interesse. Também houve a preocupação com a duração das falas e o trabalho com elementos extralinguísticos, que serão aprofundados ao explicarmos o segundo momento.

2º momento

Os encontros com as turmas, após a adaptação inicial dos mitos, foram focados no trabalho com a interpretação e o conhecimento das histórias, seguido do compromisso assumido pelos alunos de decorarem suas falas. Os próprios alunos escolheram sua forma de participação, seus personagens ou tarefa como suporte, ajudando na montagem de cenário e figurino.

Escolhidos os papéis, os ensaios para decorar as falas começaram, sendo a leitura e imitação de voz de vários alunos as primeiras dificuldades percebidas. Dessa forma, foi retomado o trabalho com a interpretação do texto, com questionamentos direcionados aos alunos em relação ao papel de cada personagem dentro do mito, suas motivações e reações emocionais dentro de seu próprio universo, para que os alunos de fato

compreendessem o que estavam lendo e pudessem, assim, falar com mais propriedade para o público no dia da apresentação. Essas atividades possibilitaram um trabalho integrado ao conteúdo programático de leitura e interpretação desenvolvido pelas professoras regentes de cada turma.

Depois desse trabalho mais focado na intenção dos personagens, alguns alunos começaram a trazer ideias próprias para suas encenações, enriquecendo o trabalho junto às bolsistas. As adaptações iniciais sofreram, então, novos ajustes, com mudanças de vocabulário, inclusive, para se adequarem aos participantes.

3º momento

Quando os alunos começaram a entender melhor seu personagem e a decorar suas falas, o trabalho com a performance corporal começou, aprofundando ainda mais o desenvolvimento da entonação que já tinha sido iniciado. Eles foram encorajados a se levantarem de suas carteiras e a dizer suas falas na frente da turma. A postura no palco foi a principal preocupação nesse momento, seguida de recomendações de como a apresentação poderia ser aprimorada a partir do momento em que os alunos soubessem quando entrar e sair do palco, o volume que sua voz precisava ter para que alcançasse a última fileira da plateia.

Nessa etapa, outro problema surgiu: alunos que tinham personagem designado, mas não estavam frequentando as aulas. Foram chamados, então, aqueles que tinham interesse em interpretar mais de um personagem e a recomendação foi de que também decorassem a fala dos faltosos, caso alguém não comparecesse no dia da apresentação.

4º momento

Os ensaios semanais passaram a ser mais completos, com orientações sobre localização nas coxias, movimentação e posicionamento de palco, entonação e volume da voz. Neste momento a maioria dos alunos já estava com a fala decorada e motivados para a apresentação. A participação das professoras regentes das turmas da escola foi essencial para tornar o trabalho mais integrado, com ensaios e conversas sobre a apresentação até mesmo fora do horário de atuação das bolsistas do projeto. Nessas etapas, trabalharam de forma integrada conteúdos vinculados a seus programas de trabalho, como expressão oral e leitura com os alunos. Foram realizados ainda dois ensaios gerais no auditório da Faculdade de Letras, onde ocorreria a apresentação oficial, para que os alunos conhecessem o ambiente em que iriam se apresentar e testassem figurinos e cenário².

Trabalho final

A apresentação “Mitos em Cena” foi feita na UFJF, como atividade cultural integrante da programação da tradicional Semana de Estudos Clássicos na tarde do dia 20 de setembro de 2018. Estavam presentes graduandos, pós-graduandos e docentes da área de Estudos Clássicos de várias instituições de ensino superior do país, participantes do

² Os figurinos e cenários foram adquiridos com verba obtida por meio de edital FADEPE para fomento a Programas e Projetos de Extensão da UFJF. Atuou na elaboração e montagem de cenários e figurinos, em conjunto com os membros do projeto de extensão, a bolsista de iniciação científica do projeto “Letras clássicas na escola VI”, vinculada ao programa de bolsas da Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da UFJF.

evento que abrigou a apresentação, além da direção da escola Municipal, professoras regentes e familiares dos alunos que se apresentaram.

Ao entrar, todos receberam uma programação da apresentação, com ilustração específica criada para o evento, informações técnicas, adaptação do mito a ser apresentada por cada turma e o nome de todos os alunos participantes³, o que também ajuda a trabalhar, além dos conteúdos já abordados, a autoestima desses alunos, que se sentem valorizados com esse registro.

Entre as apresentações das turmas, os presentes puderam assistir à apresentação do Coro Acadêmico da UFJF, projeto e extensão do curso de música do Instituto de Artes e Design, coordenado pelo Prof. Willsterman Sottani Coelho, que selecionou para a apresentação um repertório⁴ que dialogasse com o tema geral do evento e com os mitos a serem interpretados pelos alunos.

As bolsistas organizaram, juntamente com as professoras regentes das turmas, toda a dinâmica, desde a apresentação em si até a troca de figurino, realizada em um espaço à parte, permitindo a todos os envolvidos ter a experiência de uma dinâmica de teatro. A avaliação tanto da equipe do projeto quanto da escola foi de que a apresentação teve resultado extremamente positivo tanto para os participantes quanto para os espectadores e transcorreu sem problemas.

Considerações Finais

Fica claro para nós, a partir dessa experiência, que a Extensão Universitária é um fundamento importante do Ensino Superior e é reconhecida como um importante momento em que os graduandos têm a oportunidade de contato com situações reais para aplicação das teorias que lhes são apresentadas ao longo da graduação e para um exercício de reflexão sobre as práticas cotidianas que lhes são requisitadas nesses ambientes.

Contudo, percebemos que pode ser ainda mais difundida e incentivada na comunidade acadêmica. Dessa forma, é preciso continuar a defender que a extensão é uma possibilidade de aprendizado para todos os envolvidos por pressupor a troca de saberes: orientadores que aprendem com seus orientandos, bolsistas (ou voluntários) que não só levam conhecimento para a comunidade como descobrem o grande potencial da comunidade e membros externos, que contribuem e também se beneficiam com as experiências propiciadas.

Tendo em vista tudo o que foi apresentado, esperamos ter demonstrado as outras faces da extensão, tomando como exemplo a parceria entre a universidade e a Escola Municipal Presidente Tancredo Neves, que já dura quatro anos e tem sua relevância legitimada nas narrativas dos próprios professores e alunos da escola e bolsistas/orientandos da Faculdade de Letras da UFJF. Além disso, o trabalho apresenta uma continuidade e um elemento principal que perpassa por toda a história do projeto: o contato com mitos ovidianos, que visa ampliar continuamente a familiarização dos alunos e bolsistas com a obra, se apropriando sempre deste conhecimento de diferentes maneiras

³ Essa programação foi elaborada e ilustrada pelo bolsista de treinamento profissional do projeto “Ilustração de materiais didáticos para o ensino de Língua e Literatura Latinas Clássicas para crianças”, vinculado programa de bolsas da Pró-Reitoria de Graduação da UFJF, que atua em conjunto com o projeto de extensão “Contos de Mitologia”.

⁴ Repertório: MONTEVERDI, Claudio (1567-1643); *Madrigais: Zefiro torna e'l bel tempo rimena* (SV 108, do 6º livro de madrigais, Veneza, 1614) [5'] - Texto: Francesco Petrarca (1304-1374), *O Sacrum Convivium*, de Alísson Freitas.

partir dos objetivos de trabalho, traçados em conjunto com a escola a cada início de cada ano letivo.

Referências

AZEVEDO, B. et al. Contos de mitologia: uma proposta de diálogo entre a formação acadêmica e a extensão através da contação de histórias. *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 2, n. 2, p. 225-236, 2015.

BEARD, M. & HENDERSON, J. *Antiguidade Clássica: uma brevíssima introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BRASIL. *Constituição Federal de 1988*. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>.

CASTRO, L. A universidade, a extensão universitária e a produção de conhecimentos emancipadores. *Reunião anual da ANPED*, v. 27, p. 1-16, 2004.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3a edição. Biblioteca Pólen. Revisão desta edição: Ana Paula Cardoso Composição: Iluminuras. Editora Iluminuras LTDA, 1995.

JEZINE, Edineide. As práticas curriculares e a extensão universitária. In: *Congresso Brasileiro de Extensão Universitária*. 2004. p. 1-5.

OVÍDIO, P. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

SILVA, Oberdan Dias da. *O que é a extensão universitária?* Disponível em: <http://www.ecientificocultural.com/ECC2/artigos>. Acesso em: Out/2018.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis: Vozes, 2002.

VALESKA, Olga. Mimese, poesia e tradição cultural. *SCRIPTA CLASSICA ONLINE. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade*, n. 1, 2013.

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 15-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Consciência e decisão na *Iliada*: uma discussão da hipótese de Julian Jaynes

Christiano Pereira de Almeida*

RESUMO: Partindo da análise de cenas de tomada de decisão pelos personagens da *Iliada*, o presente trabalho pretende discutir a proposta do psicólogo Julian Jaynes, segundo a qual, no período de concepção da obra homérica, não havia palavras e conceitos para o que modernamente viria a ser concebido como subjetividade consciente, volição ou mesmo para o corpo como um todo, visto que tais conceitos só viriam a surgir muito mais tarde na história da espécie humana. Considerando tal proposta, este trabalho pretende questionar as hipóteses propostas por Jaynes.

Palavras-chave: decisão; consciência; *Iliada*; Homero.

Consciousness and decision in *Iliad*: a discussion on Julian Jaynes' hypothesis

ABSTRACT: Through the analysis of the *Iliad* characters decision-making scenes, this paper aims to discuss Julian Jaynes' hypothesis, according to which, in the Homeric period, there were not words or expressions for modern concepts as subjective consciousness, volition or for the body as a whole, since such concepts would only emerge much later in the history of human nature. In light of the above, this paper intends to discuss Jaynes' hypothesis.

Keywords: decision-making; consciousness; *Iliad*; Homer.

Introdução

Ao leitor contemporâneo que percorre os 24 cantos da *Iliada*, uma pergunta parece inevitável: os heróis dessa extensa trama seriam capazes de tomar decisões por si mesmos? Ou seriam destituídos da consciência de seus atos e totalmente submissos às intervenções divinas?

Embora essa seja uma questão ainda bastante debatida, não foram poucos os estudiosos que elaboraram análises baseadas em trechos específicos do poema homérico em busca de vestígios de uma sobredeterminação divina ou de traços do que na modernidade costuma-se entender como indícios de comportamentos decisivos dotados de autonomia consciente:

A suposição de que na *Iliada* decisões e ações divinas precedem e determinam decisões e ações mortais, conformando as linhas mestras da

*Graduado em Psicologia (Psicólogo e Bacharel em Psicologia) e Letras (Português e respectivas literaturas) pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Letras (Linguística) e Doutorando em Linguística também pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

trama, poderia ser sustentada por inúmeras passagens, ainda que restasse esclarecer as complexas relações destas ações divinas que desenham a trama – entre elas próprias e com as dos mortais – segundo uma hierarquia de poder olímpico onde Zeus deteria em princípio a última decisão. Tal suposição poderia, no entanto, ser desmentida por outras passagens que mostram inversamente ações mortais – descritas como não necessariamente motivadas por deuses – suscitando ações divinas e tendo, portanto, precedência na conformação da trama (ASSUNÇÃO, 2001, p. 63-64).

Tal discussão, embora tenha uma longa trajetória, ainda não é um tópico pacífico entre pesquisadores de literatura, filosofia, psicologia e classicistas (SNELL, 2001[1946]; GASKIN, 2001; KIP, 2000; ADKINS, 1972; LESKY, 1999 [1961]), uma vez que a relação entre as divindades e os mortais, permeada pelo tema da decisão consciente, serve como campo fértil a hipóteses que motivam estudos que abrangem desde os problemas de tradução até reflexões filosófico-psicológicas sobre o surgimento da consciência na espécie humana. Contudo, torna-se cada vez mais evidente que a riqueza do tema exige cautela e ponderação dos que o tomam como objeto de reflexão.

1. Seria Aquiles capaz de ponderar?

No primeiro canto da *Ilíada*, o narrador delineia a trama que dá início ao desentendimento entre o rei dos aqueus—Agamêmnon – e Aquiles, o guerreiro mais poderoso daquele exército. Em um surto de raiva, Aquiles vê-se disposto a matar o rei do exército dos aqueus, mas é interrompido por Atena, que desce do céu a mando de Hera:

uma dor se apoderou do Pelida, cujo coração / no peito hirsuto se dividia no que haveria de pensar (έν δέ οι ήτορ στήθεσσιν λασίοισι διάνδιχα μερμήριζεν): ou desembainhar de junto da coxa a espada afiada / e dispersar a assembleia matando o Atrida; / ou antes acalmar a ira e refrear o coração. / Enquanto isso pensava no espírito e no coração, / tirando a espada da bainha, chegou Atena, / vinda do céu¹ (*Il.* I, 188-195).

A cena sugere um momento de hesitação em que duas alternativas são contempladas por Aquiles: matar Agamêmnon ou acalmar a sua ira. O impasse é resolvido quando a deusa entra em cena: “vim para refrear a tua fúria (no caso de me obedeceres) / do céu: mandou-me a deusa Hera de alvos braços, / pois a ambos ela estima e protege no coração” (*Il.* I, 207-209). O Pelida julga mais prudente atender ao pedido das deusas, uma vez que “aquele que aos deuses obedece, ouvidos lhes dão eles também” (*Il.* I, 218). Tanto a fala quanto a atitude de Aquiles esboçam uma concepção de mundo erigida sobre uma hierarquia entre os deuses imortais e os humanos, criaturas finitas e perecíveis. Os primeiros, por serem dotados de força e eternidade, devem ser obedecidos pelos homens. No entanto, o consentimento de Aquiles mostra um elemento determinante na relação entre deuses e homens: a troca de favores. Sua obediência mira

¹ Neste trabalho, utilizamos a tradução de Frederico Lourenço (HOMERO, 2017). Consultamos também o texto grego da edição de Oxford (HOMER, 1920).

um benefício futuro, pois se ele atender a um pedido agora, poderá ter um desejo retribuído posteriormente.

Em uma primeira leitura, a intromissão divina pode ser vista como o principal fator decisório – e também gerador – das tramas humanas, pois todo o poema é permeado por cenas em que deuses intervêm na conduta dos mortais, transfigurando-se em personagens, manifestando-se em sonhos, mostrando-se diretamente ou mesmo inflando os ânimos e membros dos guerreiros em luta. Nessa perspectiva, decisões humanas são apenas manifestações de vontades divinas, em um contexto no qual as “ações emocionais dos deuses permitem uma explicação racional de eventos fatídicos da vida humana” (KULLMANN, 1985, p. 246). Tal racionalização, mesmo que condicionada por um modelo explicativo que assume entidades divinas como seres naturais e causadores das ações dos homens, funcionaria como modelo explicativo dos conflitos e da natureza humana no mundo grego de Homero.

2. A hipótese de Julian Jaynes

Partindo de uma concepção bastante próxima da que foi esboçada acima, o psicólogo Julian Jaynes elaborou um modelo explicativo – tão ousado quanto controverso – a respeito do problema da consciência e da decisão nos personagens da *Ilíada*.

No terceiro capítulo do seu livro *The Origins of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*, de 1976, Jaynes sugere que, no período de concepção da obra homérica, não havia palavras ou expressões para conceitos modernos como subjetividade consciente, volição ou mesmo para o corpo como um todo, visto que tais palavras e conceitos só teriam surgido muito posteriormente. Por isso, o homem dos tempos de Homero seria destituído de tais características: “os personagens da *Ilíada* não se sentam e pensam no que fazer. Eles não têm mentes conscientes tal como nós dizemos que temos, e certamente também não têm introspecção. É impossível para nós, com nossa subjetividade, compreender como era isso” (JAYNES, 1976, p. 72). Assim, “palavras na *Ilíada*, que numa era posterior vieram a significar coisas mentais, têm diferentes significados, todos eles mais concretos” (JAYNES, 1976, p. 69).

Nessa perspectiva, o poder de decidir conscientemente sobre uma ação específica não seria uma característica dos personagens da *Ilíada* e, por extensão, dos homens contemporâneos a Homero. As ações humanas seriam motivadas pelas decisões e palavras dos deuses, assim como pacientes epiléticos e esquizofrênicos obedecem a vozes de comando que determinam seu agir:

Quem então eram esses deuses que moviam os homens como robôs e cantavam épicos por suas bocas? Eles eram vozes cujas falas e direções poderiam ser tão distintamente ouvidas pelos heróis iliádicos como as vozes que são escutadas por certos pacientes epiléticos e esquizofrênicos. (JAYNES, 1976, p. 73)

As tais vozes divinas responsáveis por comandar o agir dos homens surgiriam, segundo Jaynes, em situações de *stress* provocadas por impasses difíceis de serem solucionados, como, por exemplo, na cena em que Atena impede Aquiles de assassinar

Agamêmnon. Assim, o homem homérico² teria uma mente bipartida (“mente bicameral”), uma vez que seria destituído da possibilidade de refletir sobre a sua consciência do mundo:

Distintamente de nossas próprias mentes subjetivas conscientes, chamamos a mentalidade dos Micênicos de “mente bicameral”. Volição, planejamento, iniciativa são organizadas sem qualquer consciência e, então, ditas para o indivíduo em sua linguagem familiar, às vezes com a aura visual de um amigo familiar, ou figura de autoridade, ou “deus”, ou, às vezes, como somente uma voz. O indivíduo obedece a essas vozes alucinativas porque ele não poderia “ver” o que fazer por sua própria conta (JAYNES, 1976, p. 75).

Tal bipartição da mente, no modelo sugerido por Jaynes, pode ser mais bem compreendida quando se estabelece a distinção entre “ter consciência de” e “reagir a” algo: ao visualizar um objeto, o olho realiza uma série de reações ao estímulo visual e à iluminação do ambiente. No entanto, todo o esquema de formação da imagem na retina, as operações adaptativas e as correções que ocorrem durante todo o processo não são percebidas por quem vê a imagem, uma vez que acontecem de modo não consciente, pois são apenas reações e, enquanto tais, “podem ser definidas como comportamento ou neurologicamente”, o que não é o caso da consciência (JAYNES, 1976, p. 22). Essas reações, que ocorrem também em todas as atividades cotidianas que não exigem reflexão – como andar de bicicleta, tocar um instrumento etc. –, são, nessa perspectiva, práticas quase automatizadas: ao conversar, não é comum que o falante reflita sobre cada letra que compõe suas palavras, sobre a estrutura sintática da sentença, as articulações realizadas por seu aparelho fonador e assim por diante. Ele simplesmente fala.

Mas o que seria, então, a consciência subjetiva? Para Jaynes, ela é “análoga ao que é chamado de mundo real. Ela é construída com um vocabulário ou um campo lexical cujos termos são todos metáforas ou analogias de comportamentos no mundo físico” (JAYNES, 1976, p. 55). Em seu modelo, a consciência surge por meio de metáforas que têm como base elementos da realidade. Por meio de analogias, um objeto desconhecido é comparado e associado a outro mais familiar, em um processo ascendente de abstração, que parte do mundo concreto em direção a conceitos abstratos. Desse modo, é possível dizer coisas como “pensei no fundo de minha alma”, “minha mente foi massacrada pelas imagens que presenciei” etc., tratando conceitos abstratos e não espaciais – *alma* e *espírito*, por exemplo – como entidades espaciais. Logo, “a mente consciente é um análogo espacial do mundo, e atos mentais são análogos a atos corpóreos” (JAYNES, 1976, p. 66).

Portanto, é ao falar sobre o mundo que o ser humano consegue criar o processo ascendente de abstração. As analogias acontecem por meio da linguagem, que parte da denominação de objetos concretos, ou mesmo de comportamentos observáveis, em direção a conceitos abstratos. O que leva à conclusão de que, “se a consciência é baseada na linguagem, então segue-se que ela tem uma origem muito mais recente do que tem sido suposto até o momento. A consciência surge após a linguagem” (JAYNES, 1976, p. 66).

² “Homem homérico” designa, aqui, não somente os personagens do poeta, mas também a concepção de homem/humanidade vigente na época retratada por Homero.

Assim, se a consciência é dependente da linguagem, uma determinada língua que em algum momento de sua história não possuísse termos que pudessem expressar certos conceitos, estes, por consequência, não existiriam para aquela comunidade de falantes. Nesse ponto é importante destacar a noção de continuidade ascendente de abstração: nos anos iniciais de formação de uma determinada língua, suas palavras e seus conceitos estariam vinculados a elementos mais concretos. No caso do grego homérico, então, traduzir, contemporaneamente, palavras como *thymós*, *phrénes*, *nóos* e *psykhé* por termos como “mente, espírito, ou alma” seria “inteiramente equivocado e sem qualquer justificativa na *Iliada*” (JAYNES, 1976, p. 257), já que naquele estágio da língua elas estariam vinculadas a significados mais concretos, e não aos conceitos abstratos.

A palavra *thymós* (θυμός), no contexto da *Iliada*, segundo Jaynes, designaria algo como o coração ou “atividade percebida externamente”. Em momentos de tomada de decisões difíceis, em que o personagem não poderia simplesmente agir de modo prático e espontâneo, seu coração dispararia, dilatando seus vasos sanguíneos e liberando adrenalina e noradrenalina no organismo, dando força para o personagem enfrentar a situação que o desafiava. Este, por sua vez, poderia interpretar tal impulso como uma intervenção divina, manifestada por meio de vozes ou mesmo por imagens visuais.

As hipóteses de Jaynes são bastante ousadas, mas parecem fundamentadas sobre bases, no mínimo, pouco sólidas. Além disso, elas são muito semelhantes ao trabalho que Bruno Snell realizou em sua obra *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*³ (*Die Entdeckung des Geistes – Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*), publicada originalmente em 1946, estando, portanto, sujeitas às várias críticas que o livro de Snell recebeu. Desse modo, uma leitura um pouco mais cuidadosa de algumas cenas do poema homérico pode enfraquecer as sugestões de Jaynes.

3. Considerações sobre a *Iliada* de Jaynes

No canto XI, quando Diomedes é atingido no pé por uma lança atirada por Alexandre, Ulisses vem em socorro do companheiro, retirando a lança do seu pé e colocando-o em um carro para que o cocheiro o levasse para as naus dos aqueus. Ao perceber que estava sozinho e que uma fileira de troianos aproximava-se, encurralando-o, Ulisses é surpreendido por um diálogo interior, ponderando sobre duas alternativas, fugir ou enfrentar, sozinho, a turba de troianos:

Mas por que razão o meu ânimo assim comigo dialoga? (ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;) / Sei que eles são vis e que fugiram da batalha; por outro lado, / àquele que é excelente no combate, a esse

³Jaynes reconhece que tomou conhecimento da obra de Snell quando seus estudos sobre a *Iliada* já estavam bastante avançados. No entanto, ele assegura que suas conclusões são bastante diferentes das atingidas por aquele trabalho (JAYNES, 1976, p. 71). As propostas de Snell sugerem que não existia uma palavra, no grego homérico, para designar o corpo como um todo, mas que este era representado como um conjunto de membros. O mesmo vale para a questão da alma, que, em Homero, seria “um conjunto de três entidades que ele interpreta por analogia com os órgãos físicos” (SNELL, 2001 [1946], p. 16), portanto, concebida de um modo muito distinto do que viemos a designar alma na modernidade.

competete ficar / sem arredar pé, quer seja atingido, ou outros atinja” (II. XI, 407-410).

Esse mesmo tipo de diálogo interior (διαλέγομαι) ocorre em outras passagens da obra, e poderia, talvez, ser compreendido como algo próximo de uma consciência subjetiva, afinal, no exemplo acima, o personagem reflete e, ao mesmo tempo, surpreende-se com sua própria reflexão, questionando o movimento do seu pensar. A cena descreve, portanto, um homem que pensa e reflete sobre o tema de seu pensamento. Não se trata de alguém que percebe seu coração disparar e teme a possibilidade de uma alucinação como consequência de uma reação corpórea desencadeada por alguma situação causadora de *stress*.

O próprio Jaynes reconhece essa possibilidade, mas sugere que tais solilóquios ocorrem sempre por meio das mesmas sequências de palavras, sinalizando que seriam artifícios formulares inseridos tardiamente por aedos, como improvisações surgidas na prática da recitação do poema, invocando, de maneira confusa e pouco precisa, um vocabulário da poesia oral tradicional (JAYNES, 1976. p, 82). Sendo assim, o surgimento das vozes divinas – que emitiam comandos a serem executados pelos homens homéricos– seria, nessa perspectiva, um processo desencadeado em momentos de tomada de decisões difíceis, como um mecanismo explicativo rudimentar que estaria no lugar do que na modernidade viria a se tornar algo como a consciência de si mesmo. Os solilóquios, inseridos tardiamente pelos aedos, funcionariam, portanto, como um *deus ex machina* criado por aqueles que cantavam os poemas.

As formulações de Jaynes estão embasadas em uma crença de que a linguagem condicionaria o modo como o homem concebe e classifica o mundo, visto que é por meio dela que ele formaria seus conceitos, numa espécie de escala ascendente de abstração:

Nesse sentido, a consciência não é uma qualidade universal da vida mental humana, uma faculdade inevitável do cérebro do *homo sapiens*. Quando sociedades são capazes de adquirir a consciência individualmente, dependendo de suas histórias e desenvolvimentos culturais posteriores, (escrita, organização social, religião), o cérebro desempenha um papel muito menor do que foi inicialmente assumido⁴ (RIahi, 2014, p. 25).

Na passagem acima, Riahi mostra, de maneira crítica, que Jaynes, enquanto um construtivista social, tende a sujeitar a biologia à cultura, assumindo uma perspectiva em que as capacidades mentais do homem seriam reflexos do processo de abstração contínua da linguagem. Logo, línguas distintas, em períodos e contextos culturais diversos, seriam responsáveis por moldar conceitos passíveis de variações relativas ao contexto dos falantes. O próprio Jaynes, na introdução do terceiro capítulo do seu livro, sugere que textos ainda mais antigos que a *Ilíada* (hieróglifos, hieráticos e a escrita cuneiforme) registrariam um contexto tão distinto que seria praticamente impossível ao leitor moderno compreendê-los:

⁴ O argumento utilizado por Riahi parece não se ocupar da distinção entre cérebro (suporte material) e mente (imaterial/abstrata). Estamos cientes de tal generalização, mas não iremos desenvolvê-la neste trabalho.

Nenhum desses escritos é inteiramente compreendido. Quando os assuntos são mais concretos, há pouca dificuldade. Mas quando os símbolos são peculiares e indeterminados pelo contexto, a quantidade de conjecturas transforma essa fascinante evidência do passado em um *Teste Rorschach*, no qual acadêmicos modernos projetam suas próprias subjetividades com pouca consciência da importância das distorções que cometem (JAYNES, 1976, p. 68).

Essa é uma crítica interessante, mas discutível. O argumento de que os deuses homéricos funcionariam como uma espécie de consciência exterior que comandaria os personagens, sendo estes privados de capacidade decisória, pressupõe que divindades atuariam como instâncias antecedentes ao surgimento de conceitos e da linguagem adequadas para permitir o surgimento da consciência. No entanto, os deuses homéricos parecem compartilhar uma consciência bastante antropomórfica (RIAHI, 2014, p. 33), uma espécie de extensão da consciência humana, permitindo que tanto homens quanto deuses partilhem os mesmos valores culturais e sistemas conceituais a respeito do mundo. Os deuses seriam, enfim, uma projeção humana, pois “quando o homem homérico desejava explicar as relações sociais existentes entre suas inúmeras divindades, ele naturalmente usava os conceitos disponíveis em sua própria sociedade humana⁵” (ADKINS, 1972, p. 2).

Imaginar que estágios culturais distintos possam ser incomunicáveis entre si, uma vez que todo o sistema conceitual seria moldado pela linguagem, é uma hipótese que acarreta a impossibilidade de tradução de textos de uma determinada cultura para outra. Por outro lado, Jaynes chega a sugerir que a *Ilíada* foi registrada em um momento de transição da história cultural que seria mais próxima dos conceitos modernos, mesmo que ainda não dispusesse de nossa ideia de consciência e decisão. Esse recorte é bastante arbitrário, além de pouco explorado pelo autor. Mesmo assim, a hipótese pressupõe rupturas intransponíveis entre momentos distintos na história e na formação de conceitos, sugerindo a impossibilidade de compreensão e tradução entre contextos distintos, além de não oferecer um critério confiável para que tais limites sejam traçados.

Assim sendo, um ponto muito importante deve ser ressaltado: a ausência de um determinado conceito ou palavra não tem como consequência necessária a inexistência do que designariam. O método lexical, que atrela palavras e conceitos de modo bastante restritivo, pode mostrar-se problemático, tanto na interpretação de Snell quanto na de Jaynes:

A diferença semântica entre *self* e *θυμός* (em seu uso relevante) deve, assim, estar situada em diferentes modos sob os quais esses termos apresentam o mesmo conceito (nomeadamente, individualidade); em outras palavras, a diferença é linguística, e não ontológica (GASKIN, 2001, p. 153).

⁵ O que não significa dizer que homens e deuses fossem concebidos do mesmo modo: nos poemas homéricos, os deuses são imortais e mais fortes que os homens. Além disso, eles têm mais “excelência (*ἀρετή*), honra (*τίμη*) e força (*βίη*) que os mortais (Il. IX, 498). Os homens têm mais, mas mais das mesmas – e, mais importante – qualidades ou características dos homens” (ADKINS, 1972, p. 1). Portanto, há, de fato, uma hierarquia, mas esta é baseada na projeção dos mesmos esquemas conceituais e de valores.

Além disso, cada gênero textual pode representar cenas de modo distinto, de acordo com suas características particulares. Um corpo humano, por exemplo, pode ser retratado diferentemente na épica e na lírica, o que aponta para a riqueza de possibilidades representativas oferecidas pela exploração da linguagem poética. Logo, a ausência de uma palavra para designar um conceito, comportamento ou mesmo alguma coisa real no mundo não implica a sua inexistência, que pode ser designada de outras formas. Assim, a ausência de nomeação não implica a inexistência ou mesmo a expressão seja de objetos ou de conceitos.

A criação contínua de metáforas e o processo de analogia podem atuar, segundo Jaynes, como elementos geradores de novos conceitos e palavras. Por outro lado, nessa perspectiva, o único instrumento para avaliar o surgimento de metáforas que dão origem a novas palavras e conceitos é a própria linguagem, que seria, portanto, critério de si mesma. Desse modo, como seria possível adotar como critério um meio que está em constante modificação? É possível que tal hipótese, levada às últimas consequências, poderia impedir o próprio Jaynes de postular um momento inicial em que palavras primitivas teriam um significado vinculado a objetos materiais, antes do surgimento da primeira metáfora e do conseqüente processo ascendente de metáforas cada vez mais abstratas. Qual seria o critério para assegurar a pressuposição de tal estado inicial?

Sendo assim, faria sentido postular algo próximo do que entendemos como capacidade de decisão e consciência nos personagens da *Ilíada*? No canto 24, Tétis é enviada por Zeus para convencer Aquiles a devolver o corpo de Heitor ao seu pai, Príamo. A deusa argumenta que os deuses estão enfurecidos com a conduta de Aquiles, que “com espírito tresloucado” retém o corpo de Heitor e não aceita o resgate oferecido por Príamo. O Pelida decide atender à reivindicação enviada por Zeus: “Que assim seja. Quem trazer o resgate que leve o morto, / se o próprio Olimpo assim ordena de coração decidido” (*Il.* XXIV, 139-140). Tanto nessa cena quanto na que relata a intervenção de Atena, impedindo Aquiles de assassinar Agamêmnon, o Pelida é consultado, embora seja mais fraco que os deuses e os respeite por isso. No fim, é sua decisão que determina o curso de suas ações.

Isso permite vislumbrar nessas passagens a noção de consciência e capacidade de decisão? Talvez seja uma escolha bastante arbitrária aplicar tais conceitos modernos à leitura de um texto tão antigo, “o que não impede o poeta de distinguir, na prática, as ações originadas no ego daqueles aos quais ele atribui intervenção psíquica” (DODDS, 2002 [1951], p. 29). Desse modo, mesmo que não existam palavras que expressem a decisão⁶, ela pode, na prática, aparecer como algo subjacente às ações dos personagens.

Mas será que esses atributos (consciência e capacidade decisiva) seriam compartilhados pelo homem homérico?

Se tivéssemos a chance de perguntar a um guerreiro homérico (Aquiles, por exemplo): “quem é o verdadeiro Aquiles?”, provavelmente – depois de se recuperar do espanto causado por tal pergunta – ele iria apontar para seu próprio corpo e dizer: “Este, é claro!”. E, com isso, ele estaria querendo dizer: “este corpo vivo”. Ele não diria que um cadáver é uma pessoa, o cadáver seria o mero resíduo, *prestes-a-se-decompor*, daquilo que um dia foi uma pessoa. “E o que era aquela ‘sombra’ (*skíá*) que acabou de sair voando como um morcego para o Hades?” Aquiles

⁶Na cena inicial em que Aquiles pondera se deve ou não matar Agamêmnon, é utilizada a palavra *μερμηρίζω*, que pode ser traduzida como *ter dúvida sobre opções de escolha, inquietar-se, estar incerto*.

poderia ter tido problemas para lidar com essa pergunta. Mas ele provavelmente acabaria respondendo que a “sombra” era (como o cadáver) o resíduo de uma pessoa (ROBINSON, 2010, p. 17).

O exemplo acima é curioso, pois é muito provável que o homem grego retratado por Homero não se perguntasse sobre a dualidade entre espírito e corpo, embora, mesmo que indiretamente, essa distinção pudesse fazer parte de seu modo de encarar o mundo: não são poucas as cenas na *Iliada* em que a alma, comparada a um sopro, é expirada pela boca do guerreiro que morre, indo em direção ao Hades. No entanto, a distinção entre corpo e *cogito* só é postulada em termos de substâncias distintas por Descartes, no século XVII, sendo a existência de um “eu” que pensa a única certeza que resta de sua dúvida hiperbólica: “verifico aqui que o pensamento é um atributo que me pertence; só ele não pode ser separado de mim. *Eu sou, eu existo*: isto é certo” (DESCARTES, 1973 [1641], p. 102).

Isso não implica que o pensamento só tenha surgido após a formulação cartesiana, assim como não faz sentido acreditar que uma língua que não disponha de um nome para determinada tonalidade de cor impeça seus falantes de percebê-la.

Portanto, é na trama de ações constantes e, ao mesmo tempo, ordinárias, que o homem homérico se movimenta, toma decisões, lamenta ter sua razão cegada pela loucura (*áte*⁷), faz discursos e, por fim, mostra-se como o centro de um mundo que, mesmo sendo coabitado por entidades imortais e mais fortes, é representado sob a perspectiva humana.

Na cena que retrata a reconciliação entre Agamêmnon e Aquiles, é interessante notar que o Atrida atribui seus erros à *áte* e a outras divindades:

Só que não sou eu o culpado, / mas Zeus, e a Moira e a Erínia que na escuridão caminha: / eles que na assembleia me lançaram no espírito a Obnubilação (*áte*)/ selvagem, no dia em que eu próprio tirei o prêmio de Aquiles. / Mas o que eu poderia ter feito? É o deus que tudo leva a seu termo (*Il. XIX*, 86-90).

A fala de Agamêmnon é proferida em uma assembleia, logo após o discurso em que Aquiles declara cessar a sua ira e, finalmente, decide enfrentar os troianos. O discurso do Pelida é iniciado por uma ponderação em que ele expressa a dor de perder seu companheiro, Pátroclo, morto em combate: “Atrida, será que foi isto a melhor coisa para ambos, / para ti e para mim, quando cheios de dor no coração em conflito / devorador do ânimo nos zangamos por causa de uma mulher?” (*Il. XIX*, 56-58). Ao terminar seu discurso, Aquiles é aplaudido pelos aqueus. Agamêmnon, por sua vez, inicia sua fala sem se levantar, discursando “do próprio assento onde estava” (*Il. XIX*, 76). Embora não chegue a reconhecer seus erros, ele não nega as consequências de suas ações: “quero repor tudo de novo e oferecer incontável indenização” (*Il. XIX*, 138). Assim, embora atribua seus atos à cegueira (*áte*), ele reconhece que suas ações tiveram consequências desastrosas e, por isso, busca algum tipo de reparação, propondo indenizar Aquiles.

Nesse ponto, cabe citar a interpretação de Lesky (1999 [1961]), que enxerga uma dupla motivação nas ações dos personagens homéricos: há uma motivação interna

⁷A *áte* (ἄτη) pode ser traduzida por loucura, perdição, cegueira, dano, erro etc. Uma discussão aprofundada sobre esse conceito é encontrada no primeiro capítulo de Malta (2006).

(θυμός), mas ela pode ser inflada pelos deuses: “a ação humana não pode ser dita como sendo também a ação de um deus, mas esta última reforça a primeira; ela ainda ocorreria sem qualquer ajuda divina” (LESKY, 1999 [1961], p. 389). No entanto, o recurso às divindades como entes que intervinham nas ações humanas constituía um expediente comum e característico do registro homérico, o que, por sua vez, não anulava a responsabilidade e as consequências dos atos dos mortais: “um impulso divino para uma ação ou a colaboração divina durante uma ação não diminuem a responsabilidade dos mortais de maneira alguma” (LESKY, 1999 [1961], p. 397).

A dupla motivação, por sua vez, não anula a possibilidade de decisão dos mortais, visto que há espaço para a escolha, por exemplo, nas cenas em que deuses aconselham os mortais, como no já citado caso em que Atena tenta convencer Aquiles a não atacar Agamêmnon, ou quando Tétis, chorando, diz ao seu filho Aquiles que se ele voltar ao combate em busca de vingança pela morte de Pátroclo, morrerá logo em seguida, ao que seu filho responde: “que eu morra logo em seguida, visto que auxílio não prestei / ao companheiro quando foi morto” (*Il.* XVIII, 98-99). Sua mãe, uma deusa, lamenta a decisão do filho, que, por escolher retornar ao combate, aceita a morte prematura, mas honrosa:

o homem, exatamente por reconhecer sua parte na motivação, arca com as consequências dessas ações, impulsos e decisões (...); nessa dupla motivação, fica preservada a liberdade de decisão do homem, que, por se relacionar a uma ordem ou porção divina, conforma-se a uma ética definida (MALTA, 2006, p. 50).

Desse modo, teses como a de Jaynes, que postulam a obediência automática e determinada aos mandos divinos, sejam eles alucinações causadas por *stress* ou vozes de comando, parecem não se sustentar, visto que há, pelo que foi apontado nas reflexões expostas acima, certo grau de liberdade de decisão, mesmo que as resoluções humanas possam ser compreendidas como dotadas de motivações que surjam como resultados da interação entre impulsos interiores e comandos divinos.

Considerações finais

A falta de terminologia abstrata para expressar uma determinada perspectiva, ideia ou conceito não anula a existência ou possibilidade de retratá-los por outros meios, mas aqui cabe a diferenciação entre criação e representação poético-literária e a teorização do caráter humano pela filosofia ou outras ciências que se ocupam desse tema: “a falta de uma terminologia abstrata pode, no máximo, levar à conclusão de que este conhecimento não foi resultado de raciocínio, mas sim de uma forma altamente direta de conhecimento, sem fundação teórica” (KIP, 1999 [1961], p. 210). A *Ilíada* não é um texto filosófico, mas forneceu material para reflexões daquela modalidade. No entanto, o modo como os diferentes campos do conhecimento humano lidam com seus temas pode exigir diferentes recursos linguísticos e conceituais. O que torna razoável a sugestão de que a inexistência de teorização ou mesmo da nomeação de conceitos como consciência e decisão não implica a impossibilidade de sua expressão por meio de modos de retratação que não sejam estritamente dependentes da designação por nomes ou de formulações teóricas.

REFERÊNCIAS

ADKINS, A. W. H. Homeric gods and the values of Homeric society. *The Journal of Hellenic Studies*. London, vol. 92, 1972, p. 1-19.

ASSUNÇÃO, T. R. Ação divina e construção da trama nos ‘Cantos I e II’ da *Iliada*. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 5, 2001, p. 63-78.

DESCARTES, R. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1973 [1641].

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002 [1951].

GASKIN, R. Do Homeric Heroes Make Real Decisions?. In: CAIRNS, Douglas L. (ed.). *Oxford Readings in Homer*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 147-169.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOMER. *Homeri Opera in Five Volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920.

JAYNES, J. *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind*. EUA: Houghton Mifflin, 1976.

KIP, A. M.V.E.T. Agamemnon in the *Iliad*. In: De JONG, J. F. (ed.) *Homer: Critical Assessments 2*. London and New York: Routledge, 1999 [1961], p. 206-217.

KULLMANN, W. Gods and men in the *Iliad* and *Odyssey*. *Harvard studies in classical philology*, vol. 89, p. 243-263, 1985.

LESKY, A. Motivation by gods and men. Trad. H. M. Harvey. In: JONG, J. F. de (Ed.). *Homer: critical assessments vol. II – The Homeric world*. London: Routledge, 1999 [1961]. p. 384-403.

MALTA, André. *A Selvagem Perdição: Erro e Ruína na Ilíada*. São Paulo: Odysseus, 2006.

RIAHI, I. Ancient Minds Not Conscious? *Zeitschrift für junge Religionswissenschaft*, vol. 9, 2014, p. 23-38. Disponível em: <http://journals.openedition.org/zjr/222>. Acesso em: 29 jun. 2018.

ROBINSON, T. *As origens da alma: os gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles*. São Paulo: Annablume, 2010.

SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento Europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1946].

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 09-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

O dialético e a *tékhnē* no *Crátilo* de Platão

Daniela Brinati Furtado*, Fábio da Silva Fortes**

RESUMO: Neste artigo, avaliamos a noção de *tékhnē* em três contextos do *Crátilo*, que nos permitem identificar três nuances associadas ao termo: 1. como um “saber fazer” por intermédio de um instrumento (388e-389a); 2. como posse de um saber noético, no âmbito da análise etimológica dessa palavra (414b-c) e 3. como a arte de representação das coisas através dos nomes (428a-440e). Nosso ponto é mostrar que tais sentidos não são estanques e fragmentários, mas decorrem do próprio movimento dialético deste diálogo.

Palavras-chave: Platão; *Crátilo*, *tékhnē*; dialético.

Dialectic and *tékhnē* in Plato’s *Cratylus*

ABSTRACT: In this article, we evaluated the notion of *tékhnē* in three contexts of the *Cratylus*, which allows us to identify three nuances associated with the term: 1. as a “know how” intermediated by an instrument (388e-389a); 2. as the possession of a noetic knowledge, in the moment of the etymological analysis of this word (414b-c) and 3. as the art of representing things through their names (428a-440e). Our point is to show these meanings not as something disconnected and fragmentary, but that they are developed within the dialectical movement of this dialog itself.

Keywords: Plato; *Cratylus*; *tékhnē*, dialectic.

Introdução

Ao fazer um estudo dos diálogos de Platão podemos perceber que a palavra *tékhnē* se encontra muito presente em diferentes diálogos (BRANDWOOD, 1976), o que nos leva a pressupor a existência de alguma preocupação conceitual do filósofo com esse termo que, por já ser presente na cultura grega, possuía significados e usos estabelecidos. Contudo, Platão, em suas obras, como o faz com outras palavras do vocabulário comum da língua grega, ressignifica também esta, propondo-lhe nuances semânticas próprias e tornando-a compatível com princípios da sua filosofia.

Esse artigo tem como objetivo verificar, no *Crátilo*, alguns dos contextos nos quais o termo *tékhnē* aparece, avaliando seus sentidos e compromissos teóricos com o pensamento de Platão, nesse diálogo.¹ Para isso, refletimos, inicialmente, sobre algumas conotações comuns da palavra *tékhnē* no contexto clássico; para, então, especificarmos

* Mestranda em Filosofia (Filosofia Antiga) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

** Doutor em Filosofia (2019) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre (2008) e Doutor (2012) em Linguística (Estudos Clássicos) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Licenciado em Letras Clássicas pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2005).

¹ Resultado do Projeto de Iniciação Científica “O dialético e a *tekhnologia* no *Crátilo* de Platão” realizado na UFJF com bolsa PIBIC/CNPq, orientado pelo Prof. Dr. Fábio Fortes.

alguns dos contextos em que o termo emerge no *Crátilo*, classificando seus sentidos no âmbito de três principais conotações: 1. como um “saber fazer” por intermédio de um instrumento (388e-389a); 2. como posse de um saber noético, no âmbito da análise etimológica dessa palavra (414b-c) e 3. como a arte de representação das coisas através dos nomes (428a-440e).

Exploraremos as passagens designadas no atual trabalho no intuito de mostrar que o termo *tékhnē* não tem três significados destoantes, ou que as três passagens não se sucedem sofrendo rupturas, mas sim que há uma continuidade dos temas tratados no diálogo nos quais o termo *tékhnē* sofre transmutações em seu sentido, que acompanham o desenvolvimento da reflexão dos personagens, culminando para caracterizar o próprio dialético, como aquele que domina a técnica de fazer perguntas e respostas, sendo capaz de dizer se um certo nome é bem-sucedido quando se trata de expressar a natureza daquilo que designa ou não.

1. A *tékhnē* na cultura grega: algumas aproximações com o *Crátilo*

Como nos indicam os verbetes dos mais conceituados dicionários da língua grega antiga (BAILLY, 2000 [1894] e LIDDELL, SCOTT & JONES, 1996 [1843]), podemos perceber que a *tékhnē*, dentre seus vários usos, podia significar uma “arte”, uma “habilidade” e, dela derivada, a palavra *tekhnikós* poderia se referir a um “bom manuseador”, ou um “especialista” profissional. No *Crátilo*, tal sentido parece estar relacionado aos paralelos traçados por Sócrates nas passagens nas quais ele associa a técnica do nomear às técnicas referentes ao manuseio de instrumentos para obter um produto, como na passagem em que Sócrates aproxima o legislador a um tecelão: “O nome, por conseguinte, é instrumento para ensinar a respeito das coisas e para separá-las, tal como a lançadeira separa os fios da teia.”² (*Crátilo*, 388b). Em seguida, Platão se vale da mesma analogia. Sócrates diz que, como na carpintaria, apenas o bom carpinteiro pode realizar bem sua tarefa, apenas quem tem a técnica de nomear será capaz de desempenhar a atividade do legislador (*Crátilo*, 388e – 389a). Vemos, portanto, nessas duas passagens, por intermédio de uma comparação com a técnica do carpinteiro, um uso da palavra *tékhnē* associado ao domínio de uma habilidade.

Um segundo sentido relacionado à palavra *tékhnē* era “caminho”, um “método para chegar a um fim”, como se atesta na obra de Heródoto (1.112). Do mesmo modo, tal significado também se apresenta no *Crátilo* de Platão. Com efeito, a propriedade de se revelar como um “método” foi atribuída ao nome, por Platão, através de Sócrates, ao defini-lo como um instrumento. Na passagem em questão, na medida em que assumimos o nome como instrumento ligado à aprendizagem, à separação e distinção – às propriedades “didascálicas e diacríticas” –, ele poderia, de fato, ser considerado parte de um método que levaria a um objetivo: o ensinar, tal como vimos explicitado na passagem citada no parágrafo anterior (*Crátilo*, 388b13- 388c1).

Um terceiro significado atribuído à *tékhnē* é o de habilidade, técnica ou conhecimento profissional como o de um carpinteiro náutico ou de um metalúrgico e, se fizermos uma aproximação com uma das funções do técnico no diálogo – a de consertar um produto defeituoso – tal profissional que realiza a função de carpinteiro náutico ou de metalúrgico só poderia criar seu produto de acordo com a forma correta, ou seja,

² Ὀνομα ἄρα διδασκαλικόν τί ἐστίν ὄργανον καί διακριτικόν τῆς οὐσίας ὡσπερ κερκίς ὑφάσματος. Em todas as citações, utilizamos a tradução de Carlos Alberto Nunes (PLATÃO, 1988), colocando em nota de rodapé os textos gregos correspondentes à edição crítica da Oxford University Press (cf. DUKE et al., 1995).

tendo como referência a forma do produto final que esteja/estivesse em bom estado, como este deveria ser. Platão, no *Crátilo*, ao falar sobre o técnico, mais especificamente sobre o carpinteiro, afirma que este, ao produzir uma lançadeira, por exemplo, o faz tendo em vista uma forma (*eídos*) de lançadeira a partir da qual ele poderá criar uma lançadeira particular (*Crátilo*, 389a5-c1). Através de uma analogia, Platão, em seguida, afirma que “o nosso legislador deverá saber formar com os sons e as sílabas o nome por natureza apropriado para cada objeto, compondo todos os nomes e aplicando-os com os olhos sempre fixos no que é o nome em si” (*Crátilo*, 389d)³. Ou seja, o critério para a construção de uma lançadeira, assim como dos nomes, é o prévio conhecimento de um padrão de referência (uma forma), que é parte do saber do técnico. Do mesmo modo, quem for responsável pela avaliação do produto desenvolvido dirá sobre sua correção, se ele está de acordo com sua forma natural. Somente poderá dar o aval da “correção” aquele que o utiliza (*Crátilo*, 390b1-390b5). No caso dos nomes, é o dialético, como diz na seguinte passagem: “e a do legislador, ao que parece, é o de dar nomes, sob a direção do dialético, caso deseje criá-los com acerto”⁴ (*Crátilo*, 390d5-390d7).

A partir dessas três nuances associadas a *tékhne*, vemos que Platão mobiliza no diálogo três sentidos comuns da palavra para se referir, de forma complementar, à atividade realizada pelo legislador (*nomothétēs*); ao nome, tomado como instrumento; e à atividade realizada pelo dialético (*dialektikós*). Embora a polissemia do termo tenha abrangência suficiente para abarcar esses três elementos do diálogo, Platão desenvolve distinções ao longo do *Crátilo*, como veremos na sequência.

2. Os sentidos da *tékhne* no *Crátilo*

O *Crátilo* é um diálogo que põe em cena três personagens: Sócrates, Hermógenes e Crátilo, e “nos oferece, senão as respostas, ao menos, um tratamento condigno à sua questão central – qual seja, a justeza dos nomes (*orthotês onomatôn*)” (MONTENEGRO, 2007, p. 368). Tais personagens mencionados mantêm um diálogo sobre os nomes e sua correção. Hermógenes defende a tese de que a relação entre nomes e coisas é definida pela convenção (*nómos*) individual ou coletiva; e Crátilo, por outro lado, sustenta o naturalismo, isto é, a relação entre nomes e referentes intermediada pela *phýsis*, assumindo que “os nomes espelham a natureza das coisas e esta não é senão o constante fluxo” (MONTENEGRO, 2007, p. 369).

Casertano (2010) reconhece três principais partes nesse diálogo: a primeira, na qual Sócrates dialoga com Hermógenes (383a-391d); uma segunda, na qual o foco são as etimologias (391d-427d); e, por último, uma terceira, que consiste em um diálogo com Crátilo (427d-440e) acerca da concepção da linguagem como “fluxo”. O primeiro movimento do diálogo consiste, assim, no exame da tese sustentada por Hermógenes, a arbitrariedade da linguagem, que é rapidamente suspensa à medida que Sócrates coloca o outro em aporia a partir da defesa deste de que cada um poderia desenvolver uma linguagem individual e, como consequência, o homem passaria a ser a medida do significado das palavras. Tal conclusão induziria Hermógenes a concordar com o pensamento de Protágoras, consequência com que o primeiro não concordou (*Crátilo* 385a; d-e, 386a). A partir disso, no diálogo, considerou-se que, quando nos

³ καὶ τὸ ἐκάστῳ φύσει πεφυκὸς ὄνομα τὸν νομοθέτην ἐκεῖνον εἰς τοὺς φθόγγους καὶ τὰς 5 συλλαβὰς δεῖ ἐπίστασθαι τίθεναι, καὶ βλέποντα πρὸς αὐτὸ ἐκεῖνο ὃ ἔστιν ὄνομα, πάντα τὰ ὀνόματα ποιεῖν τε καὶ τίθεσθαι.

⁴ Νομοθέτου δέ γε, ὡς ἔοικεν, ὄνομα, ἐπιστάτην 5 ἔχοντος διαλεκτικὸν ἄνδρα, εἰ μέλλει καλῶς ὀνόματα θήσεσθαι.

relacionamos com algo do mundo, temos de fazê-lo de acordo com sua natureza, por exemplo, se queremos cortar algo, devemos cortá-lo com um instrumento competente no ato de cortar (*Crátilo*, 387a) e, analogamente, o nome será um instrumento usado de acordo com a natureza do nomear (*Crátilo*, 388a); e, portanto, a questão agora seria encontrar a essência de tal natureza.

Tendo estabelecido isso, Sócrates dá início à chamada sessão etimológica, a qual “constituiria precisamente um lugar privilegiado, no qual Platão apresenta, de modo, por assim dizer, performático, uma espécie de ilustração daquilo mesmo que é abordado no decorrer do diálogo: a adequação dos nomes às coisas” (MONTENEGRO, 2007, p. 369). E, então, finalmente, Sócrates trata do assunto da justeza dos nomes. Ao fazê-lo, ele coloca em pauta a tese naturalista de Crátilo, a qual se sustentaria se a atividade etimológica revelasse a essência das coisas através das palavras. Porém, chega-se a um impasse: uma vez que, se a forma de conhecer a natureza que nomes designam é através dos nomes, então como o primeiro nomeador as conheceu para estabelecer os nomes corretos das coisas? Além disso, se as palavras realmente refletem a essência daquilo que elas nomeiam, como há palavras que, de forma bem-sucedida, mas errônea, indicam ambigualmente os objetos relacionados a elas, permitindo, mesmo assim, a comunicação? “Mais que isso, leva Crátilo a recorrer ao costume como critério para a correção de um nome, reabilitando parte do argumento convencionalista de Hermógenes, seu adversário na discussão” (MONTENEGRO, 2007, p. 373). É no embate das duas posições, em torno desses três movimentos principais do diálogo, que o tema da *tékhnē* vem à tona. Veremos abaixo, os três principais contextos.

2.1 *Tékhnē* como um “saber fazer” por intermédio de um instrumento (388e-389a)

A primeira ocorrência do termo *tékhnē* está associada à noção de “saber-fazer”, no contexto que tem início na numeração 387d e fim na 390e. Essa passagem está registrada exatamente depois do uso da imagem de semelhança entre os nomes e outros instrumentos por Sócrates; a qual tem como consequência conceber o nome como um instrumento. É a partir desse movimento que Sócrates conduz Hermógenes à aporia. Depois de concluir que o nome pode ser visto como um instrumento, Sócrates caminha dialeticamente junto de Hermógenes para a conclusão de que o nome é um instrumento utilizado na ação de nomear e, portanto, há alguém que executa essa ação, a saber, alguém que possui técnica, o legislador.

Os dois começam a passagem assumindo como verdadeiro que as ações têm uma maneira adequada de serem realizadas, que elas têm uma natureza (*phýsin*) a ser seguida, portanto, a ação de nomear também vai ter um modo de ser que não é relativo a quem o pratica, mas intrínseco à natureza do nomear (*Crátilo*, 387d4). A partir desse pressuposto, Sócrates se vê apto a fazer um paralelo com as ações de confecção de produtos, ou manipulação do formato de algo, como cortar e tecer. É comum entre os interlocutores a opinião de que para cortar algo, seria preciso um instrumento que corte, ou de que para tecer eu preciso de um instrumento que me auxilie na produção – a lançadeira – e, assim como nessas práticas, o ato de nomear vai precisar de um instrumento: o nome (*Crátilo*, 388a6).

Ainda utilizando da imagem, Sócrates introduz na conversa a pessoa que usa o instrumento para realizar a ação. No ato de tecer, o tecelão será aquele que separa os fios, que conhece a técnica para fazê-lo; no ato de nomear, o professor vai ser aquele que vai usar o nome como “instrumento para ensinar a respeito das coisas e para separá-las” (*Crátilo*, 388c), sendo o legislador, a saber, aquele que sabe a técnica de nomear

(*Crátilo*, 389a). Assim como as técnicas de produção mencionadas no diálogo, o carpinteiro que produz a cítara, por exemplo, na produção dos nomes haverá técnicos excelentes e técnicos que cometam erros ao produzir um nome e, assim como um músico que usa a cítara avaliará se o trabalho do carpinteiro foi bem-sucedido ou não, aquele que vai avaliar o nome de acordo com a natureza do objeto que ele designa vai ser quem sabe interrogar e responder: o dialético.

Lembremos que no *Crátilo* (390c) é justamente o dialético que é apontado como aquele que sabe como nenhum outro usar adequadamente os nomes, supostos como instrumentos (*Crátilo* 388a) fabricados por um legislador de nomes – nomoteta –, ‘o mais raro dos artistas que surgem entre os homens’ (*Crátilo* 389a). Assim, enquanto o trabalho do nomoteta é o de fazer nomes, fixando os olhos na natureza do nome de cada coisa que é (*Crátilo* 390e), o dialético supervisiona esse trabalho (*Crátilo* 390d), a partir de sua atividade de fazer perguntas e dar respostas (*Crátilo* 390c). (MONTENEGRO, 2007, p. 371)

Montenegro explica que, nessa passagem do diálogo, Platão utiliza o termo *tékhnē* como uma técnica de produção, um “saber fazer” e, quando se trata da produção dos nomes, o técnico seria o legislador e o dialético seria aquele que, através de perguntas e respostas, faz uso dos nomes definidos pelo legislador de modo adequado, sendo capaz de corrigir tais nomes. Ou seja, ele é quem vai conferir se estes estão de acordo com a natureza daquilo que designam. Casertano (2010, p. 142) comenta essa relação da seguinte maneira: a técnica como um saber fazer se refere a uma competência específica, mas, quando se trata da prática do dialético, este será aquele que sabe usar os produtos resultantes de uma técnica, ou seja, “quem fala e quer ensinar deve saber usar bem o nome”.

2.2 Levanta-se a questão da *tékhnē* durante o momento da etimologia: a *tékhnē* como domínio de conhecimento noético (414b-c)

No *Crátilo*, a etimologia é o tema sobre o qual mais páginas foram dedicadas, quando comparado aos demais apresentados. Em tal momento, Sócrates dedica-se a uma investigação etimológica cujo objetivo é verificar, na prática, a consequência que decorreria da tese de *Crátilo*: a de que uma análise de palavras poderia levar ao conhecimento das coisas, haja vista que a relação entre um e outro seria natural. Com o objetivo de testar se a etimologia seria um bom método na busca da natureza das coisas, Sócrates empreende tal processo de investigação das palavras, mas o faz através do método que depois será atribuído ao dialético, a saber, o de perguntas e respostas. Como notou Montenegro (2007, p. 371): “por meio do método de perguntas e respostas, Sócrates – que encarna o papel do filósofo/dialético –, acaba por subverter os sentidos comumente atribuídos aos nomes, admitindo a supressão ou o acréscimo de letras e sílabas, a fim de obter o sentido filosófico almejado”.

Nesse contexto, a própria palavra *tékhnē* é objeto de uma análise etimológica. Vejamos a passagem:

Sóc.: Uma delas consiste em sabermos o que poderá significar a palavra “técnica” (*technên*).

Her.: Perfeitamente.

Sóc.: Ora, não indicará essa expressão possessão do pensamento, no caso de suprimirmos o tau e de inserirmos dois oo, um antes e outro depois do n?'"⁵ (*Crátilo*, 414b-c)

Podemos perceber que, depois de fazer um estudo da palavra, Sócrates propõe que a técnica se assemelha etimologicamente a “possessão do pensamento” (ἔξις νοῦ),⁶ o que sugere, no âmbito do diálogo, que o técnico seja aquele que possui e leva em conta determinado saber noético (νοῦς) diante de determinada ação. Tal definição dialoga com a passagem em que Sócrates diz que o técnico segue uma forma (εἶδος), a partir da qual ele produzirá determinado objeto:

Logo, quando se trata de fazer uma lançadeira, seja para roupa leve, seja para espessa, de linho ou de lã, ou de qualquer outro material, em todos os casos será preciso construí-la de acordo com a ideia (εἶδος) da lançadeira, dando-lhe, porém, a forma naturalmente mais apropriada para cada espécie de trabalho.⁷ (*Crátilo*, 389b8-c1)

Uma vez que para produzir algo, um técnico segue uma forma do produto (εἶδος), ele também terá, antes da produção efetiva, acesso a um conteúdo noético, o qual deve considerar para produzir o objeto de sua especialidade. Ou seja, há um movimento que o pensamento do técnico realiza que, ao observar a forma, o permite construir um produto o que implica dizer, em outras palavras, que a forma dos objetos (εἶδος) pressupõe a posse de um saber de natureza noética (ἔξις νοῦ).

Entretanto, o ponto principal dessa passagem, ao qual devemos dar uma atenção particular, é que, quando Hermógenes afirma que a proposição de Sócrates é um tanto forçada, Sócrates diz, em seguida, que os falantes que não se preocupam com a verdade deturpam “tanta coisa acrescentando ao nome primitivo, que não há quem possa compreender agora o significado da palavra” (414d). Com isso, Platão, através de Sócrates, nos coloca a questão que nem todos aqueles que usufruem dos nomes são dialéticos, i.e., embora sejam usuários dos nomes, não sabem fazer um uso “correto” deles, porque não possuem o conhecimento da natureza das coisas que tais palavras indicam. Como observa Montenegro a esse respeito: “outra coisa não mostra senão que a natureza da linguagem é ambígua, cabendo ao filósofo, no papel do dialético, ajuizar sobre o melhor significado a atribuir a um nome dentro de um determinado contexto”. (MONTENEGRO, 2007, p. 376).

Portanto, nesse momento, o técnico é aquele que dispõe do conhecimento requerido para a produção de algo, não sendo sua incumbência, contudo, averiguar se determinado produto realiza perfeitamente a função para a qual foi elaborado: um carpinteiro que produz uma harpa, por exemplo, vai apenas seguir um processo dominado por ele para produzir tal objeto, sem se preocupar se a harpa está afinada, ou

⁵ ΣΩ. ἴψν γ' ἔστιν ἔν και "τέχνην" ἰδεῖν ὅτι ποτὲ βούλεται εἶναι.

EPM. Πάνυ μὲν οὖν.

ΣΩ. Οὐκοῦν τοῦτό γε ἔξις νοῦ σημαίνει, τὸ μὲν ταῦ ἀφελόντι, ἐμβαλόντι δὲ οὐ μεταξὺ τοῦ χειρὶ και τοῦ νῦ <και τοῦ νῦ> και τοῦ ἦτα;

⁶ Embora Carlos Alberto Nunes traduza a expressão como “possessão do pensamento”, preferimos traduzi-la como “posse de um conteúdo noético”, que, embora a torne menos transparente, permite que não se confunda “noús” com conteúdo mental, no sentido moderno do termo.

⁷ Οὐκοῦν ἐπειδάν δέη λεπτῶ ἱματίῳ ἢ παχεῖ ἢ λινῶ ἢ ἐρεῶ ἢ ὀποιῶν τινι κερκίδα ποιεῖν, πάσας μὲν δεῖ τὸ τῆς κερκίδος ἔχειν εἶδος, οἷα δ' ἐκάστῳ καλλίστη ἐπεφύκει, ταύτην ἀποδιδόναι τὴν φύσιν εἰς τὸ ἔργον ἕκαστον;

capaz de produzir harmonia. Aplicando tal definição ao técnico responsável pela produção dos nomes, o legislador, torna-se patente que este mobiliza seu saber para produzir e atribuir os nomes às coisas, de acordo com sua técnica, mas não lhe compete refletir se tal nome escolhido está de fato de acordo com a natureza daquilo que nomeia e, mesmo que ele escolha um nome adequado, posteriormente, este pode ser alterado pelos usuários da língua, os quais, por sua vez, também não possuem, todos eles, o juízo crítico do dialético.

Assim, o papel de crítica que compete ao dialético torna-se fundamental quando se trata dos nomes, pois, uma vez que o nome pode ser formulado de forma errônea, ou corrompido com alterações dos falantes comuns, é necessário que haja alguém como o dialético que, dominando a ciência da justeza dos nomes, seja capaz de avaliar se estão ou não de acordo com sua natureza, ou, nos termos do diálogo, com sua “essência” (οὐσία). Em suma, “o dialético é pois quem pode investigar a correção e a verdade dos nomes: nada sabe acerca da sua origem, mas é o único que pode julgar da sua eficácia e da sua adequação” (CASERTANO, 2010, p. 149).

2.2 *Tékhnē* como a técnica de representação correta das coisas através dos nomes (428a-440e)

Conforme vimos, de acordo com a divisão que Casertano (2010) propõe para o *Crátilo*, a terceira parte do diálogo consiste em uma discussão entre Sócrates e Crátilo sobre a tese naturalista e as consequências que decorreram do exercício etimológico precedente. É nesse âmbito que temos também a terceira ocorrência do termo *tékhnē*, ao qual direcionamos nossa atenção nessa seção do texto.

Nessa passagem, Crátilo defende a técnica do legislador como aquela que mostra a igualdade entre diferentes, ou seja, que usa o nome, que é diferente da coisa, para apresentá-la de acordo com sua natureza: “Para Crátilo, os nomes produzem ensino (435d4), e quem conhece os nomes conhece também as coisas” (CASERTANO, 2010, p. 144). Por outro lado, também nessa parte do diálogo, Sócrates utiliza-se de uma imagem em que, assim como os pintores, dentre os quais há aqueles que exercem seu trabalho com excelência, confeccionando melhores pinturas que os medíocres, também dentre os legisladores, haveria aqueles que designam belamente os nomes, enquanto outros nem tanto (428e-429b). Contudo, nesse ponto, Crátilo discorda de Sócrates: para ele, os nomes que não designam corretamente os objetos que indicam não deveriam ser considerados nomes; frases com tais palavras que não foram colocadas corretamente careceriam de sentido (429c-e). Contudo, como notou Sedley, “a aparente desvantagem é que nós não temos como dizer quais sequências de som são nomes reais, a menos que nós já saibamos antecipadamente as verdades relevantes”⁸ (SEDLEY, 2003, p. 132).

Então, Sócrates faz uma analogia entre a pintura, que seria a imitação de alguma coisa, assim como os nomes são daquilo que eles designam (de acordo com o Crátilo), e, portanto “resulta que a correção de um nome agora, como em um retrato, jaz no seu grau de semelhança ao objeto que é designado.”⁹ (SEDLEY, 2003, p. 136). Vejamos o contexto:

Essa espécie de atribuição, camarada, das duas imitações, tanto a das imagens quanto a das palavras, além de certa, nomeia de modo correto e

⁸ The apparent drawback is that we will have no way of telling which strings of sound are real names, unless we already antecedently know the relevant truths.

⁹ The correctness of a name it now turns out, like that of a portrait, lies in the degree of its resemblance to the object to which it has been allocated.

verdadeiro. A outra, que atribui e aplica aos objetos o que não se lhes assemelha, não somente não é certa, como também é falsa sempre que diz respeito a nomes. (*Crátilo*, 430d)

Ao dizê-lo, Sócrates insinua que o pintor que imita o que é pintado usando as cores certas e seguindo o modelo imitado, produz um resultado belo, enquanto aquele a que faltam cores, ou as usa em excesso, não terá sucesso em seu produto final; analogamente, o legislador que segue a natureza das coisas ao nomeá-las teria um resultado belo, enquanto o que não as segue, teria um resultado medíocre, podendo haver, assim, legisladores maus (431c-d). Além disso, seria importante destacar, com Sedley (2003, p. 135), que “Sócrates é cuidadoso para não dizer que os nomes eles mesmos são verdadeiros ou falsos: a verdade ou falsidade apoia-se na forma que eles são designados a coisas quando combinados em um discurso.”¹⁰

Diante disso, Sócrates segue dizendo:

E como seria risível, Crátilo, o efeito dos nomes sobre as coisas que eles designam, se em tudo eles fossem reprodução exata dessas coisas! Tudo ficaria duplicado, sem que ninguém fosse capaz de dizer qual era a própria coisa, e qual o nome.¹¹ (*Crátilo*, 432d5)

Com isso, ele mostra que, além de o legislador poder falhar no fornecimento de bons nomes, tais nomes não poderiam ser a cópia idêntica daquilo que eles designam; isso porque não teriam como diferenciar o nome e a coisa. Portanto, os nomes podem não ser aplicados de forma correta, uma vez que não são necessariamente uma cópia idêntica da natureza da coisa que designam.

Montenegro fala desse caminho percorrido até aqui da seguinte forma:

Sócrates logo se encarrega de mostrar que a tese de Crátilo não se sustenta, uma vez que tanto nomes semelhantes quanto dessemelhantes à coisa imitada podem significá-la. Mais que isso, leva Crátilo a recorrer ao costume como critério para a correção de um nome, reabilitando parte do argumento convencionalista de Hermógenes, seu adversário na discussão. Desse modo, torna-se necessário admitir que a convenção, apesar de parecer-lhes (a Crátilo e a Sócrates) um recurso grosseiro (*Crátilo* 435c), também desempenha importante papel na correção dos nomes.” (MONTENEGRO, 2007, p. 373).

Além disso, Sócrates leva Crátilo a afirmar que, através da convenção, os nomes primitivos, mesmo que estivessem de acordo com a natureza que designam no princípio, sofrem alterações pelos falantes que muitas vezes não se preocupam com a verdade (433e4), tornando as palavras malformadas.

Depois desse movimento argumentativo, Sedley conclui:

¹⁰ Socrates is careful not to say that names themselves are true or false: the truth or falsity lies in the way they are allocated to things when deployed in speech.

¹¹ Γελοῖα γοῦν, ὦ Κρατύλε, ὑπὸ τῶν ὀνομάτων πάθοι ἂν ἐκεῖνα ὧν ὀνόματά ἐστιν τὰ ὀνόματα, εἰ πάντα πανταχῆ αὐτοῖς ὁμοιωθεῖη. διττὰ γὰρ ἂν πού πάντα γένοιτο, καὶ οὐκ ἂν ἔχοι αὐτῶν εἰπεῖν οὐδέτερον ὀπότερόν ἐστι τὸ μὲν αὐτό, τὸ δὲ ὄνομα.

- (a) Para qualquer nome, seu sucesso como um instrumento comunicativo depende, principalmente, dos seus poderes de imitação, mas talvez dependa também de um grau de convenção.
- (b) Para os nomes em sua maioria, seu sucesso como instrumentos para comunicação depende dos seus poderes de imitação, mas talvez haja nomes dos quais o poder de imitação dependa completamente da convenção.¹² (SEDLEY, 2003, p. 141)

Para tomar a proposição de Crátilo como válida, a saber, a de que não existem nomes malformados, pois estes nem sequer seriam nomes, seria necessário tomar como pressuposto que, apesar de humano, o legislador não cometeria erros na ação de nomear e, se ele cometesse um erro, aquilo que ele errou não seria considerado um nome. É importante destacar que, como consequência de tal tese, o dialético seria completamente desnecessário, uma vez que, como as palavras sempre corresponderiam à natureza das coisas, não seria necessário alguém que avaliasse a sua justeza.

Porém, Sócrates não somente refuta essa tese convencendo Crátilo de que podem haver nomes malformados e que a convenção pode interferir na formação deles, como também leva à aporia aquela identificação ontológica entre nomes e coisas por intermédio da *phýsis*, isto é, porque tais nomes refletem a sua natureza, bastaria tomá-los como o objeto de estudo se alguém quisesse conhecer a natureza das coisas. E ele o faz dizendo que, se o único meio de conhecer a tão almejada natureza das coisas fosse através de uma análise dos nomes (tal como o experimento etimológico, todavia fracassado), não haveria como o legislador conhecê-la, uma vez que ainda não existiam nomes antes de sua imposição (*thésis*). Acrescenta ainda que, como em outras técnicas, a do nomear é arte dominada por homens, podendo haver técnicos excelentes enquanto outros não são e, por isso, existe a possibilidade de falha; disso decorre a necessidade do dialético na correção dos nomes que foram aplicados erroneamente.

Portanto, nessa parte, o legislador é aquele que, tendo conhecimento da forma das coisas e, ao fornecer nomes que, por não serem idênticos às coisas, podem ser mal colocados e, além disso, como o legislador não é um deus, mas um homem, ele pode não exercer sua produção com excelência. Nesse sentido, o legislador não é senão um técnico – tal como os demais – embora se pressuponha, para um bom técnico, um conhecimento da forma daquilo que ele produz, se pretende construir bons nomes. Em todo caso, quem é capaz de julgar sua correção não é um técnico, mas é um dialético. Assim, com uma margem de erro na garantia dos nomes como acesso às essências, cabe ao dialético avaliar os nomes.

Considerações finais

Em linhas gerais, observamos que o sentido de *tékhne* como um “saber fazer” se mantém nos três contextos do diálogo *Crátilo*. Há, contudo, nuances diferentes em cada um desses contextos, que são produzidas como consequência das tensões entre os argumentos de Hermógenes, Crátilo e o emprego da metodologia dialética por Sócrates. Nesse sentido, parte-se de uma analogia da *tékhne* de produção dos nomes com as demais técnicas produtivas (a carpintaria, a produção de instrumentos musicais), para, em seguida, propor-se uma espécie de conhecimento a ela vinculado (um conhecimento

¹² (a) For any name, its success as a tool for communication depends, at least largely, on its imitative powers, but may also depend on a degree of convention; (b) For most names, their success as tools for communication depends on their imitative powers, but there may be some names whose communicative powers depend purely on convention.

noético, que permite a compreensão da forma das coisas) o qual, por sua vez, difere-se do conhecimento e da ação do dialético.

A *tékhnē* pode ser vista, portanto, como um saber fazer produtivo e o trabalho do legislador pressupõe um conhecimento técnico de produção que permitirá a ele nomear as coisas através de um instrumento, o nome. Mas, é somente na parte etimológica do *Crátilo* que Sócrates coloca a técnica como o domínio de um conhecimento noético, condição que permite compreender que tal trabalho pode ou não ser realizado com excelência (em virtude do maior ou menor domínio dessa técnica). No caso da nomeação, uma vez produzidos os nomes pelo técnico (i.e. pelo legislador), as palavras ficam expostas aos falantes que, todavia, não dispõem de tal conhecimento, podendo, pelo uso, alterar os nomes, sem compromisso com a sua “justeza” ou “correção”. A partir disso, as palavras não são tão confiáveis à primeira vista para a busca da correção entre nomes e coisas, do que decorre a importância do dialético como aquele que seria capaz de observar a justeza de tais nomes às naturezas das respectivas coisas que designam. (*Crátilo* 390d).

Se concebermos, como Crátilo, que o legislador não é capaz de, ao realizar a técnica de nomear, atribuir um nome errado a um certo objeto, tendo sua natureza como critério, então a *tékhnē* já seria autossatisfatória, ou seja, seria suficiente na sua própria aplicação, tornando a dialética – como método de correção do dialético – inútil. Mas, se nossa concepção se aproxima da de Sócrates, então concebemos que a *tékhnē* do legislador como uma ação de representar as coisas através de um diferente, o nome, é falível. Portanto, torna-se necessária atuação do dialético na observação da justeza de tais nomes.

Ao estudarmos a relação dessas significações com o dialético, pudemos perceber que os significados do termo no *Crátilo* não são apresentados em contextos pontuais de forma fragmentária, mas é possível percebê-los coerentemente de acordo com o avanço da pesquisa no próprio diálogo. Conclui-se, portanto, que, apesar de ser possível conceber diferentes sentidos para a *tékhnē* significados ao longo do *Crátilo*, tais sentidos se articulam tendo em vista a demonstração da insuficiência dos argumentos de Hermógenes e Crátilo a respeito da relação entre nomes e coisas e a sugestão de Sócrates do dialético como quem é capaz de conhecer e avaliar a justeza dos nomes.

Referências

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec/Français*. France: Hachette, 2000 [1894]

BRANDWOOD, L. *Word index to Plato*. Leeds W. S. Maney and son, 1976.

CASERTANO, G. *Paradigmas da verdade em Platão*. Tradução de Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

DUKE, E. A.; HICKEN, W. F.; NICOLL, W. S. M.; ROBINSON, D. B.; STRACHAN, J. C. G. *Platonis Opera*. New York: Oxford University Press, 1995.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, H.S. *A Greek-English Lexicon*. 9. ed. rev. e amp. New York: Oxford University Press, 1996 [1834].

MONTENEGRO, M. A. P. *Linguagem e conhecimento no Crátilo de Platão*. In: *Kriterion*, nº 116. Belo Horizonte, 2007, p. 367-377.

PLATÃO. *Crátilo. Diálogos: Teeteto e Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da UFPA, 1988.

SEDLEY, D. *Plato`s Cratylus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 02-09-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Um exemplo de memória a partir das inscrições latinas do Rio de Janeiro: o Chafariz das Marrecas

Danilo Oliveira Nascimento Julião*

RESUMO: O artigo pretende examinar um exemplo prático de análise sobre a construção da memória em inscrições latinas da cidade do Rio de Janeiro. Para chegar a esse objetivo, nos valem dos estudos de Le Goff (1990), Assmann (2008) e D'Encarnação (1996), que ajudam a pensar a memória na história das cidades. Como exemplo, analisaremos o papel do conjunto formado pela inscrição latina no antigo Chafariz das Marrecas, além de tecermos alguns comentários linguísticos, históricos e culturais.

Palavras-chave: inscrições latinas; Chafariz das Marrecas; logradouros públicos; memória; história do Rio de Janeiro.

A memory example taken from Latin inscriptions in Rio de Janeiro: the Chafariz das Marrecas

ABSTRACT: This article intends to examine a practical example about the construction of memory in Rio de Janeiro's Latin inscriptions. To think about the memory in the cities' history, we based our discussion in the ideas proposed by Le Goff (1990), Assmann (2008) and D'Encarnação (1996). As an example, we will analyze the role of the Latin inscription at the ancient Chafariz das Marrecas, besides presenting some linguistic, historical and cultural comments.

Keywords: Latin inscriptions; Chafariz das Marrecas; public constructions; memory; history of Rio de Janeiro.

Introdução

Este artigo mostrará, a partir de um exemplo prático, como podem ser pensadas as memórias presentes em inscrições latinas encontradas em monumentos e logradouros públicos na cidade do Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX e de que maneira elas relatam episódios históricos durante esse período. Após termos percebido uma ou duas inscrições em língua latina, nos questionamos sobre a possibilidade de existirem outras inscrições latinas na cidade do Rio de Janeiro e qual seria a sua contribuição para a história da cidade e para os estudos de língua e cultura latina no Brasil.

Nossa proposta, então, foi identificar as inscrições latinas enquanto registros históricos e documentais de fatos marcantes na história da cidade, tais como menções a

* Bacharel em Letras: Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2010), bacharel em Letras: Português-Latim pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2015) e Mestre em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). Foi professor substituto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017-2019).

algumas reformas urbanísticas e a figuras administrativas importantes para a cidade¹. Da mesma forma, analisamos como as inscrições se propunham a manter um diálogo com os leitores contemporâneos ou pósteros, suscitando uma série de reações, emoções e questionamentos. Para tanto, investigamos, entre outras coisas, o contexto histórico em que as construções e suas respectivas inscrições estiveram envolvidas, assim como alguns conceitos que procuram elucidar o sistema comunicativo das inscrições latinas na cidade e a construção da memória, utilizando como exemplo prático uma inscrição gravada no antigo Chafariz das Marrecas, localizado no Centro do Rio de Janeiro.

1. Breve resumo das bases e conceitos da pesquisa

A princípio, investigamos o sistema comunicativo das inscrições monumentais latinas, com fundamentação nos estudos de Meyer (2011), a qual identificou o sistema comunicativo presente nas inscrições monumentais latinas da época do Principado de Augusto. Este período é relevante porque, durante a administração do *imperator*, houve um aumento significativo² na produção de inscrições latinas e o hábito epigráfico se espalhou por Roma e por outras províncias do Império Romano. Para Meyer, a maioria das inscrições monumentais latinas se encontra em ambiente urbano – característica também identificada nas inscrições latinas cariocas –, transmitindo mensagens em diferentes níveis aos habitantes e, sobretudo, visitantes das cidades.

Esse sistema comunicativo se ilustrava de maneira bem complexa, visto que as inscrições monumentais, que incluíam esse tipo de comunicação, indicam uma série de preceitos e, até certo ponto, moldam o caráter dos leitores, que poderiam ou não participar do processo comunicativo. Ainda de acordo com Meyer, as principais características desse sistema comunicativo são: pertencimento/conexão, sucesso, adequação social e memória. O *pertencimento/conexão* expressava a noção de fazer parte de um grupo ou nicho social (exército, grupo religioso, comerciantes, por exemplo); o *sucesso*, por sua vez, exaltava as atitudes tidas como positivas para a sociedade, como uma conquista territorial ou os êxitos de uma determinada pessoa ao longo de sua vida (em alguns casos, isso equivalia ao *cursus honorum*); a *adequação social* se referia aos preceitos e normas a serem seguidos por aqueles que pertenciam ou queriam pertencer à sociedade romana, como um “manual”, e, por fim, a *memória*, ou seja, as lembranças deveriam ser registradas para os contemporâneos e as gerações futuras.

A partir do sistema comunicativo, as inscrições latinas no Principado funcionavam como um instrumento eficaz de comunicação, transmitindo homenagens, leis e éditos municipais, dedicatórias fúnebres, entre outras coisas. Levando em conta as características citadas anteriormente, observamos que, das quatro características do sistema comunicativo, nas inscrições latinas do Rio de Janeiro sobressaem-se o sucesso e a memória, enquanto pertencimento/conexão e adequação social não aparecem com

¹ Alguns resultados de tal proposta podem ser encontrados na dissertação de mestrado intitulada “As inscrições latinas nos monumentos do Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX” (JULIÃO, 2018), em que traduzi, comentei e contextualizei as inscrições contidas no corpus de pesquisa. Ao todo, o corpus é composto por vinte e uma inscrições em latim contendo informações acerca das modificações urbanísticas pelas quais a cidade passava entre as décadas de 1760 e 1870.

² Muitos estudiosos de epigrafia latina, como Meyer (2011), entendem o período do Principado de Augusto (27 a.C – 14 d.C) como um “boom epigráfico”, com uma grande quantidade de inscrições parietais e monumentais em latim na cidade de Roma e em outras cidades da Península Itálica, bem como em outras províncias do então Império Romano.

tanta frequência. Levamos em conta que, na antiga capital do Brasil, o hábito das inscrições latinas nesse período se desenvolveu de forma diferente da que ocorreu no Principado: a língua latina já não era a língua franca do mundo e funcionava como língua de saber científico. Do mesmo modo, o alcance da escrita havia mudado consideravelmente, sendo um elemento fundamental dentro das sociedades setecentistas e oitocentistas, seguindo um caminho totalmente diferente da Antiguidade clássica, como afirma Corassin (1998/1999, p. 206):

Em Roma a relação entre escrita e poder atinge seu ponto culminante, com os textos que a autoridade pública emite para conhecimento dos cidadãos e dos habitantes do império em geral. A principal preocupação é a manifestação de poder. A função epigráfica pressupõe a comunicação com o maior número de leitores e a durabilidade das inscrições. Isto explica o uso de letras monumentais no espaço público, sobretudo nos eixos de maior circulação.

Podemos notar, então, que a função epigráfica na Antiguidade romana comportava um papel ainda mais importante, já que as sociedades da época experimentavam o desenvolvimento da escrita; por outro lado, nos séculos XVIII e XIX, a escrita já havia se consolidado totalmente e a própria função das inscrições epigráficas sofrera transformações, de modo que seu alcance não era mais o mesmo da Antiguidade. As inscrições epigráficas latinas na cidade do Rio de Janeiro representam um reflexo da retomada da cultura greco-romana, ocorrida durante as várias etapas do Renascimento, como D'Encarnação (1996, p. 103) afirma:

Durante a época medieval, foi a cultura livresca que mais suscitou o interesse dos eruditos monges, que devido ao seu reconhecimento conventual, era com os manuscritos antigos que primordialmente conviviam. Mas já no Renascimento vamos encontrar réplicas das inscrições romanas monumentais; e o surgimento, por exemplo em França, da *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1663) vem responder à necessidade de, para cada monumento ou para perpetuar determinado acontecimento ou a memória de uma personagem, se gizar uma inscrição de acordo com os modelos da Antiguidade Clássica.

Durante esse processo de retomada dos valores culturais greco-romanos, o estudioso indica que se encontravam várias réplicas das inscrições romanas monumentais, apresentando fórmulas e abreviaturas recorrentes na Antiguidade. Mas, além de apresentar esse aspecto, encontram-se, nas inscrições latinas cariocas – se assim é permitido nomeá-las – a presença de termos que correspondem à realidade da então capital da Colônia e do Império: por exemplo, existem referências aos governantes de Portugal e Brasil ora através de seus nomes, ora identificados por seus títulos (rei, vice-rei, marquês etc.), entre outras características que serão identificadas durante a análise da inscrição estudada.

Os conceitos trabalhados em conjunto com o sistema comunicativo das inscrições latinas foram inscrição, memória e monumento. Valendo-nos dos estudos de Meyer (2011), Keppie (1991) e Desbordes (1995), percebemos que a inscrição, objeto de estudo da epigrafia, é uma parte integrante da obra ou da construção em que ela está localizada; nesse contexto, a inscrição não se caracteriza como uma mensagem

aleatória, mas indica e detalha uma série de informações histórico-sociais, preceitos e dados sobre uma determinada figura ilustre ou reforma urbanística. Um aspecto que chama a atenção é que as inscrições latinas cariocas buscam (quase) sempre exaltar as mudanças urbanísticas, bem como a figura da pessoa que as encomendou, construindo uma imagem muito positiva, por vezes exagerada, da cidade do Rio de Janeiro.

De acordo com Le Goff, “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1990, p. 423), de modo que ela traça uma ponte entre passado, presente e futuro. Para Assmann (2008) e Spencer (2013), a memória funciona como um arquivo de informações que contribuem para a construção de uma identidade, seja ela individual ou coletiva. Ainda, de acordo com Assmann, a memória provoca algum tipo de reação ou sentimento (admiração, raiva, saudade, felicidade, sentimento cívico, entre outros) nos leitores das inscrições, pois dessa maneira, acredita-se que a propriedade da memória cumpriu sua função com eficácia, ao mesmo tempo em que ela transmite traços distintivos de uma sociedade (a forma a que se refere às suas instituições, dedicatórias, divindades etc.), transformando as inscrições em documentos de valor inestimável.

O instrumento utilizado para evidenciar e ampliar a memória expressa pelas inscrições latinas é o **monumento** e, utilizando os estudos de Ruiz-Gutiérrez (2017) e Choay (2001), percebemos que este apresenta uma dupla definição para a sua função: a primeira, na Antiguidade, era a placa comemorativa onde se encontrava a inscrição, e a segunda, muitos séculos depois, representa a própria construção onde a placa comemorativa e a inscrição se localizavam. A princípio, o monumento estava intimamente ligado ao contexto funerário, em sepulcros, túmulos e mausoléus; posteriormente, passou a figurar em obras públicas e construções comemorativas. Ressaltamos ainda que tanto o monumento quanto a memória estão intimamente ligados, a partir do étimo latino *mens* (“mente”); a memória é uma das propriedades da mente, enquanto o monumento (em latim, *monumentum*, originado do verbo latino *monēre*, “advertir”, “lembrar”) é um mecanismo para lembrar ou advertir seus leitores sobre alguém ou algum evento.

O monumento, na cidade do Rio de Janeiro, se apresenta em construções, que fizeram parte do conjunto arquitetônico da cidade durante a época Colonial (séculos XVI ao XVIII) e Imperial (século XIX). O período compreendido entre o final do século XVIII e o final do século XIX foi particularmente importante para a cidade, posto que, por uma série de fatores (como as reformas urbanísticas pelas quais a cidade passou nos últimos dois séculos), muitas das inscrições não mais existissem, porque suas respectivas construções foram totalmente ou parcialmente derrubadas. A própria noção de monumento enquanto patrimônio histórico surge apenas a partir do final do século XIX: tal característica transforma as obras e construções públicas em monumentos da cidade, justamente por conservar uma parte da história local em sua estrutura ou em suas inscrições. No caso de nossa pesquisa, o recorte temporal possuiu um papel muito relevante, já que, graças a ele, delimitamos o corpus de inscrições a serem trabalhadas, bem como os fatos históricos relevantes para contextualizar e entender o período escolhido.

2. O recorte temporal e fatos sobre a história da cidade do Rio de Janeiro

Os períodos colonial e imperial, a que pertencem as inscrições e suas construções (entre as décadas de 1760 e 1870³), foram escolhidos à medida que as inscrições foram encontradas em obras dos acervos da Biblioteca Nacional (BN) e do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB). Serviram-nos como base para o estudo da época os textos de Sanmartin (1928, 1929 e 1931) e de Ferreira (1929), que trazem contribuições substanciais para podermos identificar algumas características das inscrições de uma forma geral. Os artigos ainda são sumamente importantes por se constituírem em alguns dos poucos registros encontrados onde as inscrições latinas na cidade do Rio de Janeiro são apresentadas. Como dissemos, muitas das construções não mais existem, ou por motivos de transferência de seus locais originais, por abandono ou por demolição motivada por novas reformas urbanísticas.

Durante os séculos XVIII e XIX, a cidade do Rio de Janeiro vivenciou um período de grandes transformações, tornando-se uma das cidades mais importantes da Colônia: no começo do século XVIII era destino final do escoamento do ouro de Minas Gerais e viu seu porto granjear importância entre as províncias, recebendo grande influxo de visitantes locais e estrangeiros. Com o aumento da visibilidade, a cidade foi alvo de invasões estrangeiras (sobretudo francesas, que desejavam estabelecer uma nova sede no Brasil, tal como aconteceu durante o período da França Antártica). Ameaçado pelos conflitos que envolviam a Colônia de Sacramento, ao sul do Brasil, os conflitos ibéricos que se estenderam por boa parte do século XVIII e também por um plano orquestrado por Luís XVI para transformar a cidade do Rio de Janeiro numa das sedes ultramarinas do governo, a administração portuguesa decidiu transferir a capital de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763. Ao longo do século, a cidade passou por um grande processo de expansão, mas, com a mudança de capital, uma reforma urbanística se fazia necessária. Até o final do século XVIII, os vice-reis brasileiros fizeram uma série de licitações para promover obras de incursão ao interior da província, assim como para expansão da cidade a outras áreas margeadas pela Baía de Guanabara.

No século XIX, a cidade vivenciava um momento de tensão pela ascensão de Napoleão I ao poder e pelo conflito com outras nações europeias, em especial a Inglaterra. Como Portugal não obedeceu ao Bloqueio Continental (1806) e deixou de ser aliado da Inglaterra, a França começou a invadir Portugal e forçou a saída imediata da Família Real Portuguesa para o Brasil. Com a chegada desta, a cidade do Rio de Janeiro passou por outras modificações: além de sofrer um processo de expansão ainda mais acentuado com o advento da ferrovia na segunda metade do século, tornou-se a sede do Império e, depois da Independência, a capital do Brasil e do Município Neutro⁴ (criado durante o Período Regencial); e recebeu um fluxo muito grande de visitantes estrangeiros, principalmente, ex-soldados e generais bonapartistas, artistas das Missões Artísticas Francesa (1816) e Austríaca (1817), assim como imigrantes diversos em busca de melhores condições de vida. No século XIX, a cidade encontrava-se ainda em expansão, com a construção de novas estações ferroviárias e, por conseguinte,

³ Esse recorte apresenta um período importantíssimo para a cidade. Na parte inicial do recorte, em 1763, a cidade se transforma na segunda capital brasileira e, ao final do nosso recorte temporal, a cidade vive um momento de expansão industrial e habitacional, com o interior do Município Neutro ganhando novos habitantes por causa do crescimento da malha ferroviária.

⁴ Trata-se de uma unidade administrativa criada durante o Período Regencial, em 1834, equivalente ao território do atual município do Rio de Janeiro. Existiu até 1891, quando se tornou Distrito Federal, deixando de ter essa nomenclatura quando a capital foi transferida para Brasília, em 1960. O antigo Município Neutro ficou conhecido como Estado da Guanabara até 1975, quando houve a fusão com o antigo Estado do Rio de Janeiro (cuja capital era Niterói).

expandiu-se a habitação para áreas mais afastadas do centro da cidade. Ainda, destacamos a reforma de fortalezas da cidade, executadas por causa de conflitos diplomáticos com a Inglaterra, que ameaçava a paz local.

As mudanças no *status* da cidade se refletiram em seu crescimento urbano com o intuito de acomodar o novo contingente da população. Com isso, foi necessário modificar a geografia natural da cidade, com a derrubada de morros, aterramento de charcos e pântanos, lagoas e faixas litorâneas para transformar a localidade acidentada em terra plana e, dessa forma, possibilitar a construção de habitações, logradouros e instituições necessários para o bom funcionamento da cidade. A presença de inscrições em língua latina na cidade do Rio de Janeiro se deve, então, à influência europeia na cultura colonial, de modo que muitos dos que conseguiam compreender tais inscrições eram visitantes estrangeiros ou acadêmicos, que possuíam grande conhecimento da língua latina. Outra particularidade é que quase todas as inscrições se localizam próximas à Baía de Guanabara e em construções relativas ao abastecimento de água.

Queremos ressaltar que, além das inscrições em língua latina, existiam outras inscrições em língua vernácula. Estas igualmente se encontravam em fortes e fortalezas, chafarizes e outros prédios públicos. As inscrições possuem alguns aspectos em comum, como a já citada proximidade da Baía de Guanabara, além de conterem informações como a data de construção ou de reforma das construções e seus responsáveis; a nomeação dos reis de Portugal, vice-reis e imperadores do Brasil, responsáveis pela licitação e financiamento das obras, assim como informações sobre a própria construção e as reformas realizadas no entorno das áreas.

Sobre o hábito das inscrições latinas na cidade do Rio de Janeiro, consideramos, até certo ponto, a tradição emulativa⁵, própria do mundo greco-romano, como símbolo de perfeição, erudição e modelo cultural. Esse fato tem consequências marcantes: distanciar boa parte da população dos eventos retratados nas inscrições, tendo em vista que o povo era nomeado em algumas dessas inscrições, mas sem participação ativa. Encontramos também uma série de termos que ligam as inscrições latinas cariocas àquelas produzidas na Roma Antiga, assim como expressões de fórmulas próprias desse universo – como *pius*, *augustus*, *felix* – e epítetos já do período do Império (Imperador Constitucional do Brasil, Perpétuo Defensor).

3. Um exemplo prático: o Chafariz das Marrecas

A melhor forma de exemplificar os argumentos apresentados é analisar uma dessas inscrições, no antigo Chafariz das Marrecas, que se encontrava de frente para o Passeio Público, no Centro do Rio de Janeiro, um dos principais pontos da cidade, que se constituiu em marco da reformulação urbana empreendida durante o vice-reinado de D. Luís de Vasconcelos e Sousa, o Conde de Figueiró (1779-1790). De acordo com Magalhães Correa (1935), esse chafariz fazia parte do conjunto de chafarizes construídos para sanar um problema crônico de abastecimento de água na cidade. O referido chafariz começou a ser construído após o aterramento da Lagoa do Boqueirão

⁵ A emulação era uma forma de expressão literária em que o autor de determinado gênero literário usa os mesmos lugares-comuns e elementos compositivos específicos do mesmo, tal como outros autores fizeram no passado. No caso das inscrições epigráficas, a emulação ocorria com a repetição de fórmulas, abreviaturas e expressões utilizadas na Antiguidade romana e retomadas a partir do Renascimento.

da Ajuda, única lagoa na área central da cidade, que se comunicava com a Baía de Guanabara, mas um verdadeiro depósito de excrementos e fonte de pestilência⁶.

Sua inauguração ocorreu em 1785, dois anos após a abertura do Passeio Público, constituindo-se em um dos muitos empreendimentos para sanar o problema de abastecimento de água na cidade. O chafariz foi criado por Mestre Valentim – também projetista do Passeio Público – e se localizava na antiga Rua das Belas Noites (atual Rua das Marrecas), assim conhecida devido à quantidade de bordeis ali existentes. A fonte possuía dois tanques, alimentados por bicas simples. Na parte de cima, encontrava-se um terceiro tanque, no qual caía a água que jorrava do bico de cinco marrequinhas de bronze, que fez com que ficasse conhecido como Chafariz das Marrecas, posteriormente dando nome também à rua em frente ao chafariz. Duas estátuas ainda faziam parte do conjunto do Chafariz, uma representando a ninfa Eco e outra o caçador Narciso. Confeccionadas igualmente por Mestre Valentim, as estátuas foram as primeiras obras em metal fundidas no Brasil. Durante mais de um século, o chafariz forneceu água para as áreas no seu entorno, como o Passeio Público, a Lapa e o Campo D’Ajuda (atual Cinelândia); por conta de ampliações do quartel da Polícia Militar, o chafariz foi demolido em 1896 e suas estátuas foram transferidas para o Jardim Botânico, onde permanecem no memorial Mestre Valentim até os dias atuais. No centro do antigo chafariz, lia-se a seguinte inscrição:

MARIA – PRIMA ET PETRO – TERTIO – REGNANTIBUS.
PESTIFERO – QUONDAM – EXSICCATO – LACU
ET – IN – AMBULATIONIS – FORMAM – REDACTO.
INGENTIS – MURO – MARINIS – PROPULSATIS – AQUIS.
FONTANIS – INDUCTIS – VOMENTI – AERE
PARIETIBUS – RUPTIS – IN – VIAM – CONVERSO – HORTO
DOMIBUS – MIRABILIS – SYMETRIA – CONSTRUCTIS.
ALOYSIO VASCONCELLO DE SOUZA – PROREGI -
CUJUS AUSPICIIS – HAEC – SUNT – PERPETRATA.
FLUVII – IANUARI – POPULUS – GRATI – ANIMI ERGO.
PRIDIE – KALENDAS – AUGUSTII AN.
MDCCLXXXV.⁷

No reinado de Maria I e de Pedro III, dissecou-se uma lagoa outrora pestífera e transformou-se no traçado de um passeio; construiu-se um muro para conter as águas do mar imenso. Conduzidos os mananciais pelo bronze que jorra e derrubadas as paredes, converteu-se o jardim numa rua; construíram-se casas com admirável simetria, sendo Luís de Vasconcelos e Sousa vice-rei, sob cujos auspícios estas obras foram executadas. Assim, o povo do Rio de Janeiro é de bom ânimo, no dia antes das calendas de agosto do ano de 1785⁸.

Infelizmente, não é possível determinar a autoria do texto latino, tampouco o encarregado de gravá-lo no chafariz; acreditamos, no entanto, tratar-se de um texto

⁶ Por causa de uma grande epidemia naquela área da cidade, o vice-rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa decidiu aterrará-la, posteriormente, dando origem a uma nova área urbana. A área da lagoa corresponde aos atuais Passeio Público, inaugurado em 1783, e Rua do Passeio, fronteira ao jardim.

⁷ Ver CORRÊA, 1935, p. 59.

⁸ Tradução nossa.

criado por pessoas pertencentes a instituições civis ou religiosas que dominavam o uso do latim, de modo que eles utilizavam a variante clássica e culta do latim, fazendo pequenas alterações para aqueles termos que pertenciam à realidade da cidade (para falar do vice-rei da cidade à época, D. Luiz de Vasconcellos e Souza, por exemplo). Quanto ao texto traduzido embora tenhamos encontrado algumas traduções feitas no século XIX, optamos em transpor o texto da inscrição por nossa própria conta, primeiro para perceber aspectos linguísticos e histórico-culturais da inscrição e segundo para trazer o texto em língua portuguesa para a atualidade, sem perder a essência de um texto epigráfico.

A inscrição narra uma das mais importantes reformas urbanísticas do século XVIII: o aterramento da Lagoa do Boqueirão da Ajuda e a construção do Passeio Público, considerado como a obra que viabilizou o povoamento da área e que resultou na criação de um local privilegiado por oferecer um espaço de fruição nunca imaginado, posto que anteriormente a cidade não possuía um ambiente dessa natureza. Podemos perceber que, após a menção aos reis de Portugal à época, D. Maria I e D. Pedro III, o uso de ablativos absolutos⁹ serve para enumerar e narrar as mudanças ocorridas naquela região (exemplos: **PESTIFERO EXSICCATO LACU, REDACTO MURO, INGENTIS MARINIS PROPULSATIS AQUIS, DOMIBUS CONSTRUCTIS, CONVERSO HORTO, PARIETIBUS RUPTIS**; grifos nossos).

A primeira mudança narrada pela inscrição, logo após a menção aos reis de Portugal, é o processo de aterramento da lagoa (**PESTIFERO QUONDAM EXSICCATO LACU**); curiosamente poderíamos associar esse processo de aterramento ao que ocorreu em parte do Rio Tibre, em Roma, considerado como o berço da fundação de Roma. A partir desse evento, aconteceram outras mudanças urbanísticas nos arredores da antiga lagoa: a construção de casas (**DOMIBUS MIRABILIS SYMETRIA CONSTRUCTIS**), visando ao povoamento daquela área, outrora tomada pela pestilência da antiga lagoa (motivo que impedia a habitação em décadas anteriores ao seu aterramento), a abertura de ruas, como a Rua do Passeio e a Rua das Belas Noites (**IN AMBULATIONIS FORMAM REDACTO**), a própria construção do chafariz (**FONTANIS INDUCTIS VOMENTI AERE**), a construção de uma mureta para conter as águas da Baía de Guanabara (**INGENTIS MURO MARINIS PROPULSATIS AQUIS**), também conhecida como Cais Novo da Glória¹⁰, e a construção do Passeio Público (**PARIETIBUS RUPTIS IN VIAM CONVERSO HORTO**).

Além da menção aos reis de Portugal (**MARIA PRIMA ET PETRO TERTIO REGNANTIBUS** – reinando Maria I e Pedro III), existe uma menção ao vice-rei brasileiro à época, Luís de Vasconcelos e Souza (**ALOYSIO VASCONCELLO DE SOUZA PROREGI**, “sendo Luís de Vasconcelos e Souza vice-rei”), atribuindo-lhe a autoria dos empreendimentos citados na sequência dos ablativos absolutos. Observamos, nessa inscrição, um agradecimento feito, aparentemente, por parte do povo da cidade ao governante (**FLUVII – IANUARI – POPULUS – GRATI – ANIMI ERGO**, “assim, o povo do Rio de Janeiro é de bom ânimo”).

⁹ Estruturas sintáticas latinas que funcionam como orações subordinadas adverbiais reduzidas de participípio que não possuem vínculo com a oração principal; essas podem apresentar o participípio presente ou passado. Equivalem às orações subordinadas adverbiais no português, expressando, principalmente, circunstâncias de tempo, causa e condição.

¹⁰ Uma das denominações dadas à antiga Praia das Areias de Espanha, depois conhecida como Praia da Lapa. Essa denominação servia para diferenciá-la do Cais Velho da Glória, situado em frente ao Chafariz do Caminho da Glória, no bairro da Glória. Por causa dos sucessivos aterros, deu origem à Rua do Boqueirão da Lapa, depois Rua do Cais Novo da Glória. Atualmente, chama-se Avenida Augusto Severo.

Esse aspecto chama a atenção, uma vez que boa parte dos habitantes da cidade não participava da confecção da inscrição latina. Faz-se necessário compreender que a língua latina, à época retratada na inscrição era um sinal de erudição e, portanto, de princípio excludente, já que boa parte dos habitantes não possuía acesso à educação básica, tampouco aos conhecimentos de língua latina. Tais aspectos mostram que a inscrição latina não foi ali colocada para compreensão da totalidade dos habitantes, mas para outros que compreendessem aquele tipo de código linguístico.

Outro aspecto que sobressai na inscrição é a datação, feita de acordo com os critérios romanos: neste contexto, o dia 31 de julho de 1785 é representado como o dia antes das calendas de agosto, segundo o calendário romano (PRIDIE – KALENDAS - AUGUSTII AN. MDCCLXXXV, “no dia antes das calendas de agosto no ano de 1785”). Isso também merece atenção, visto que o critério de escolha na datação não é feito de forma aleatória, mas seguindo um padrão adotado pela Igreja Católica desde o Renascimento.

Considerações finais

A partir da análise e dos comentários¹¹, concluímos que a inscrição funciona como um documento que narra as mudanças ocorridas entre os anos de 1779 e 1785, na região onde a antiga Lagoa do Boqueirão da Ajuda se localizava. Utilizando-se das estruturas gramaticais em latim, esse “documento de pedra” registra os acontecimentos e os feitos dos governantes numa narrativa extensiva àqueles que compreendiam o idioma do Lácio. Tal capacidade, todavia, era quase que restrita aos viajantes estrangeiros e aos representantes das camadas mais altas da sociedade, com acesso ao letramento na língua latina. Interessante perceber que o chafariz era um ponto de circulação de pessoas dos mais vários níveis sociais; assim, a inscrição representava um mecanismo possível para delimitar o espaço de participação de muitos cidadãos.

Mesmo que boa parte das inscrições latinas cariocas tenha desaparecido, por conta da falta de conservação ou das constantes mudanças urbanísticas realizadas na cidade a partir da República (talvez identificando um esforço em apagar os vestígios do Brasil-Colônia e do Brasil-Império), podemos divisar um trabalho de memória da história do Brasil através das inscrições restantes. As fotografias e os registros em livros¹² nos ajudam a lançar luz sobre esse arquivo documental de uma memória perdida da cidade; mais do que isso, mostram uma narrativa construída de uma cidade em expansão, uma *urbe* administrada por governantes muitas vezes comparados a figuras mitológicas e divinas, que estava em plena expansão, apesar das dificuldades não indicadas nas inscrições. Além do mais, as inscrições, funcionando como pequenos “capítulos de pedra”, representam uma oportunidade única de encontrar vestígios da língua latina na cidade do Rio de Janeiro, auxiliando na construção da memória da cidade.

REFERÊNCIAS

¹¹ Os comentários à inscrição baseiam-se não apenas na tradução da inscrição, mas também nas leituras sobre as inscrições da cidade e a História do Rio de Janeiro, assim como nas consultas às obras que falam sobre epigrafia latina.

¹² Esses registros se encontram em Sanmartin (1928-1931), Ferreira (1929) e Corrêa (1935).

ASSMANN, Jan. Communication and cultural memory. In: *Cultural memory studies - An International and Interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008, p. 109-118.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do monumento*. São Paulo: Editora Liberdade/UNESP, 2001.

CORASSIN, Maria Luiza. O uso da escrita na epigrafia latina. *Classica*, São Paulo, v. 11/12, n.11/12, p. 205-212, 1998/1999.

CORRÊA, Magalhães. *Terra Carioca: Fontes e Chafarizes*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1935.

DESBORDES, Françoise. *Concepções sobre a escrita na Roma antiga*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guaracira Marcondes Machado. São Paulo: Ática, 1995.

D'ENCARNAÇÃO, José Manuel dos Santos. Epigrafia Latina e História Romana. *Phoênix*, Rio de Janeiro, v.2, p. 101-108, 1996.

FERREIRA, Vieira. Antigas inscrições do Rio e Niterói. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 106, v. 160, p. 29-58, 1929.

JULIÃO, Danilo Oliveira Nascimento. *As inscrições latinas nos monumentos do Rio de Janeiro dos séculos XVIII e XIX*. 129f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas: Latim). Faculdade de Letras: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

KEPPIE, Lawrence. *Understanding Roman inscriptions*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1990, p. 535-549.

MEYER, Elizabeth A. Epigraphy and Communication. In: *Oxford handbook of social relation in the Roman world*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p. 191-226.

RUIZ-GUTIÉRREZ, Alicia. *Monumenta memoriae causa: registros epigráficos de la memoria en el mundo romano*. In: GIL, José Manuel Iglesias; RUIZ-GUTIÉRREZ, Alicia (eds.). *Monumenta et memoria. Estudios de epigrafía romana*. Roma: Edizioni Quasar di S. Tognon, 2017, p. 11-35.

SANMARTIN, Bernardo. *Testemunhos de inícios vários na ex-cidade de São Sebastião, actual Capital federal da República dos E.U. do Brasil*. T. 1. Rio de Janeiro: Bernardo Sanmartin, 1928.

_____. *Testemunhos de inícios vários na ex-cidade de São Sebastião, actual Capital Federal da República dos E.U. do Brasil*. T. 2. Rio de Janeiro: Bernardo Sanmartin, 1929.

_____. *Testemunhos de inícios vários na ex-cidade de São Sebastião, actual Capital Federal da República dos E.U. do Brasil*. T. 3. Rio de Janeiro: Bernardo Sanmartin, 1931.

SPENCER, Diana. Ρωμαίζω ... ergo sum: becoming Roman in Varro's *De Lingua Latina*. In: BOMMAS, Martin (Ed.). *Cultural memory and identity in Ancient societies*. London: Continuum International Publishing Group, 2013, pp. 43-78.

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 12-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

A *Ars Grammatica* de Terenciano Mauro

Isabela Maia Pereira de Jesus*

RESUMO: Este artigo apresenta um breve comentário sobre a *arte* gramatical intitulada *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro. Observa-se que o gramático confere especial atenção formal à construção de seu texto, uma vez que o produziu de forma metrificada, variando o uso dos metros. À luz dos estudos de John Langshaw Austin (1990) a respeito do conceito de *performatividade*, neste trabalho serão discutidas as principais características do tratado, demonstrando, por meio de exemplos, as particularidades da obra de Terenciano Mauro.

Palavras-chave: *Terentianus Maurus*; performatividade; poética clássica; literatura técnica.

Terentianus Maurus' *Ars grammatica*

ABSTRACT: This paper comments on the treatise *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, by Terentianus Maurus. The old grammarian composed his work in verse form, varying the use of meters. Using John Langshaw Austin (1990) studies about *performativity*, this paper discusses the main features of the treatise and aims to present through examples its distinctiveness.

Keywords: *Terentianus Maurus*; performativity; classical poetics; technical literature.

Introdução

A obra *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*, do autor latino Terenciano Mauro (doravante TM) configura-se como um tratado técnico que versa sobre conceitos de métrica clássica greco-latina. Terenciano Mauro apresenta os mais variados tópicos, catalogando-os e especificando as normas que revelam recursos sonoros das obras versificadas. Esse texto, assim como também os de outros gramáticos latinos que se ocuparam da descrição e técnica de emprego de versos de renomados poetas antigos, encontra-se no volume VI (*Scriptores Artis Metricae*) da obra de Heinrich Keil (1961) [1874], intitulada *Grammatici Latini*. Esse volume compõe o trabalho do filólogo alemão de catalogação e coleta de textos de gramáticos antigos que, assim como Terenciano Mauro, não só produziram descrições e reflexões, mas também desenvolveram prescrições em relação aos expedientes poéticos da métrica latina. Keil reúne no volume VI, além do tratado de Terenciano Mauro, as obras de Mário Vitorino, Máximo Vitorino, Césio Basso, Atílio Fortunaciano, Mário Plócio Sacerdote, Rufino e Málio Teodoro.

Em relação ao gênero gramatical, em *Da biblioteca à gramática: o paradigma da acumulação*, Marc Baratin discorre sobre a origem e o percurso dos estudos gramaticais

* Graduada em Letras (Português-Latim) pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLar/ UNESP). Atualmente é mestranda bolsista (Capes) do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (PPGEL) na FCLar/ UNESP, desenvolvendo o projeto "Terentianus De Littera, De Syllaba, De Pedibus: Estudo Crítico e Tradução Anotada", sob orientação do Prof. Dr. João Batista Toledo Prado.

na Antiguidade greco-romana, relacionando-os à gênese da biblioteca. O autor afirma que:

[...] o objeto desse ensino era, então, o aprender a ler e a escrever, e, como isso se praticava a partir dos textos homéricos, o mestre ensinava a acentuar corretamente a leitura, explicava as palavras ou expressões poéticas encontradas ao longo do texto, contava os diferentes mitos que podiam esclarecer-lhe o sentido, e com isso dispensava finalmente um ensino elementar amplo, suscetível de dar acesso à base da cultura da época. (BARATIN, 2008, p. 227).

Assim, esse primeiro estágio da disciplina gramatical, que envolvia o aprendizado da leitura e escrita por meio do texto literário, evolui, conforme Baratin (2008, p. 227), após a fundação da Biblioteca de Alexandria, no início do século III a.C. Despertou-se, então, o interesse em tornar a diversidade de manuscritos mais acessível ao público, daí a necessidade dos filólogos alexandrinos em classificá-los e estabelecê-los comentando e justificando suas escolhas críticas. O trabalho dos filólogos, porém, não se restringiu às edições críticas propriamente ditas: o cuidado deles com os manuscritos “[...] tomou a forma de coletâneas de termos dialetais, poéticos, fora de uso, de monografias sobre a língua de um ou de outro autor ou sobre dificuldades particulares, de comentários estilísticos, de aperfeiçoamento dos métodos de edição etc.” (BARATIN, 2008 p. 227). Por isso que, para o estudioso, o ensino de gramática e a atividade filológica caminhavam juntos, até que passaram a ser considerados aspectos da mesma especialidade: a gramática.

Sendo assim, na transição do fim do século II para o início I a.C, surgiu a necessidade de elaborar regras gerais que pudessem explicar ou justificar o uso particular dos autores, ou seja, a necessidade de normatizar o estudo gramatical, de modo que sua matéria principal passa a ser o sistema linguístico. O assunto da gramática torna-se, então, as propriedades da língua e o estabelecimento de suas normas. Nesse sentido, Baratin (2008, p. 229) caracteriza a gramática como a racionalização de uma acumulação, isto é, de uma variedade textual acumulada e que foi, de fato, materializada pela criação da biblioteca. Além disso, o autor evidencia que:

O esquema de análise gramatical que se impôs, e que foi se afinando constantemente, é o da *Ars grammatica*, decalque do grego *Tékhnè*, isto é, um modo de apresentação da acumulação sistematizada. Com efeito, a maioria dos estudos que nos chegaram segue um esquema único, de forma piramidal: definição de conjunto da categoria abordada, depois enumeração das subcategorias (*accidentia*), que podem ser elas próprias subdivididas, e assim ao infinito, de modo que há virtualmente lugar para tudo (as classificações superpostas não sendo homogêneas), mas permitindo selecionar tal classificação de preferência a tal outra, para conservar apenas o que parece ser o mais sistemático. (BARATIN, 2008, p. 230)

Dessa forma, observa-se que Baratin define o conceito de arte gramatical, demonstrando suas características estruturais, além de apresentar como os tópicos são elencados. A respeito disso, em *Sur la structure des grammaires antiques* (1994, p. 147), Baratin expõe que as *artes grammaticae* se caracterizam pelas descrições de elementos que constituem a língua latina – desde o estudo dos sons e de formação de palavras até as

partes do discurso –, bem como suas variações formais, a fim de sistematizar a correção da leitura e da escrita. Ainda segundo Baratin (1994, p. 147), as gramáticas apresentam uma estrutura descritiva que se revela como modelo didático-pedagógico progressivo: a partir do estudo das *letras* segue ao estudo das *sílabas*, *categorias de palavras* e, por fim, do *enunciado*. Assim, Baratin (1994, p. 149) conclui: “*On a donc là une bifurcation, d'un côté vers les classes de mots, de l'autre vers les différents types de pieds, et éventuellement vers leur propre mode de combinaison, c'est-à-dire les mètres.*”¹. Essa progressão remonta à prática do ensino da leitura e da escrita.

Nota-se que o saber gramatical na Antiguidade abarca a análise linguística e o estudo dos textos da tradição literária. Em *Sermonis custos siue poetarum interpres: acerca do ofício do gramático em Roma* (2012), Fábio Fortes discute a respeito das funções do gramático e da disciplina gramatical na Antiguidade greco-romana. A partir de passagens de autores antigos como, por exemplo, Suetônio, Agostinho e Dionísio Trácio, Fortes aponta duas atividades diferentes que compunham o ofício do gramático antigo: a introdução às primeiras letras e à leitura e interpretação de textos poéticos. Segundo Fortes (2012, p. 55), na passagem do *De grammaticis* de Suetônio (4.2 – 5), é possível notar certa oposição entre aquele responsável pela iniciação às primeiras letras, o “mestre de primeiras letras” identificado como *grammatista*, e o homem erudito que introduzia o aluno à leitura e interpretação de textos designado como *grammaticus*. O estudioso apresenta os dois níveis presentes no processo de aprendizado das competências de linguagem na Antiguidade: o primeiro se relaciona aos princípios que envolvem o funcionamento da língua, o outro envolve o trabalho com os textos da tradição clássica. Em relação ao *grammaticus*, a partir da leitura de Agostinho, *Conf.*, I, 13-20, Fortes afirma que:

a escola do *grammaticus*, estabelece relação mais estreita desse profissional como uma espécie de ‘crítico de textos’, ‘intérprete dos poetas’ (*poetarum interpres*), o homem erudito apontado por Suetônio. O ofício desse gramático, como fica claro, nascia de um contato permanente com a tradição poética, colocava-lhe, sem dúvida, na posição de um erudito que também se dedicava a levar aprendizes à leitura dos textos da tradição clássica. (FORTES, 2012, p. 56).

Observa-se que o ofício do gramático compreendia o conhecimento das letras e que o *grammaticus*, como erudito, era quem introduzia os aprendizes ao mundo das letras e que, por isso, poderia ser considerado uma espécie de “crítico de textos”. A respeito disso, Josefa Cantó (1997, p. 741) também comenta que “[...] hasta la época augústea los grammatici de primera fila son sobre todo críticos literarios, que enseñan en ocasiones, geralmente a jóvenes o a adultos, pero no a niños”.² Para a autora, a crítica literária em Roma é tão antiga quanto a própria literatura. Ambas surgiram por influência grega, uma vez que os críticos e comentaristas romanos se apropriaram dos conceitos e do método dos filólogos helenistas aplicando-os ao estudo de obras compostas em língua latina (cf. CANTÓ, 1997, p. 741-2). Dessa forma, Cantó afirma que o *grammaticus* era um professor de literatura, crítico e erudito e que, enquanto *poetarum interpres*, deveria “[...] dominar todos los conocimientos que puedan contribuir a la explicación de los textos, puesto que su deber es resolverlo todo, desde la más humilde dificultad ortográfica al

¹ “Há, portanto, uma bifurcação, de um lado com as classes de palavras, de outro, com os diferentes tipos de pés e, possivelmente, com o próprio modo de combinação, ou seja, com os metros.”

² “até a época de Augusto os *grammatici* de primeira linha são, sobretudo, críticos literários, que ensinam ocasionalmente, geralmente jovens e adultos, mas não crianças” (tradução nossa).

problema crítico más complejo”³ (*ibid.*, p. 742). Nesse sentido, cabia ao *grammaticus* ensinar a fundo a gramática direcionada à correção da leitura e escrita, além do estudo dos poetas. Josefa Cantó revela, com maiores detalhes, em que consistia esse estudo mais específico do que aquele ensinado pelos professores das primeiras letras:

El primer aspecto implicaba el estudio de la lengua, empezando por el alfabeto, con especial atención a la prosodia y a la métrica, las partes de la oración, la morfología del nombre y del verbo; según Quintiliano (*Inst.* I 8), todo esto debería haberse aprendido en la escuela primaria, pero es en la secundaria donde, después de haber desarrollado el alumno la memoria y la capacidad de observación, adquiere estos conocimientos de manera sólida.⁴ (CANTÓ, 1997, p. 749).

Sendo assim, em um primeiro momento, era a tarefa do gramático ensinar aos alunos os domínios da língua escrita e falada, de modo que eles pudessem se expressar adequadamente em uma variedade linguística específica de determinados enunciados. A prática dos gramáticos é, de fato, metalinguística e, por um lado, envolve a leitura e o estudo dos textos literários e, pelo outro, uma análise linguística tendo como base esses mesmos textos. Esses aspectos, assim como aponta Fábio Fortes (2012, p. 59), se revelam na definição de gramática apresentada na arte de Diomedes (426, 32), gramático do século IV da nossa era:

Gramática é, especialmente, o saber prático da leitura e da exposição daquelas coisas que estão ditas nos poetas e prosadores: nos poetas, que a ordem seja observada e, nos prosadores, que ela não possua vícios. As partes da gramática são duas, uma que se chama “exegética” e outra “horística”. “Exegética” é a explicativa, que se refere às funções da leitura. “Horística” é a que apresenta definições, que revela os preceitos, cujas espécies são duas: os vícios e as virtudes das partes da oração. Assim, toda a gramática consiste, sobretudo, na compreensão dos poetas e prosadores, na exposição clara das histórias, assim como na organização lógica do escrever e falar correto. (trad. FORTES, 2012, p. 59).⁵

Essas características constituem a matéria das *artes grammaticae* na época do Império Romano. Conforme observa Diomedes, nesse contexto, a gramática era estudada com objetivos práticos voltados para a leitura dos textos. Na *ars* de TM, observa-se que o artífgrafo apresenta os elementos básicos gramaticais, como as sílabas e as letras, e os

³ “Dominar todos os conhecimentos que pudessem contribuir para a explicação dos textos, uma vez que seu dever é compreender tudo, desde a mais simples dificuldade ortográfica até o problema crítico mais complexo.” (tradução nossa).

⁴ “O primeiro aspecto implicava no estudo da língua, começando pelo alfabeto com especial atenção à prosódia e à métrica, às partes da oração, à morfologia do nome e do verbo; segundo Quintiliano (*Inst.* I 8), tudo isso deveria ser aprendido na escola primária, mas é na secundária em que, depois do aluno ter desenvolvido a memória e capacidade de observação, adquire esses conhecimentos de forma consistente.” (Tradução nossa).

⁵ *Grammatica est specialiter scientia exercitata lectionis et expositionis eorum quae apud poetas et scriptores dicuntur, apud poetas, ut ordo seruetur, apud scriptores, ut ordo careat utiis. Grammaticae partes sunt duae, altera quae uocatur exegetice, altera horistice. Exegetice est enarratiua, quae pertinet ad officia lectionis: horistice est finitiua, quae praecepta demonstrat, cuius species sunt hae, partes orationis uirtutesque. Tota autem grammatica consistit praecipue intellectu poetarum et scriptorum et historiarum prompta expositione et in recte loquendi scribendique ratione.*

associa à teoria métrica ilustrando, por meio dos versos de poetas clássicos, como os princípios gramaticais poderiam ser concebidos para entendimento do texto poético. Assim, a *arte* gramatical de TM apresenta a organização estrutural nomeada por Baratin (1994, p. 147) como progressão gramatical, uma vez que é ela composta pelo Prefácio (*Praefatio*) e os livros *De Litteris*, *De Syllabis* e *De Metris*.

1. Terenciano Mauro e seu tratado

Não há muitas informações sobre a biografia do autor. Segundo Cignolo (2002, p. XXV), a cronologia de TM é controversa, pois há indícios de ele ter vivido aproximadamente entre o século II d. C., pelo fato de seu trabalho incluir os *poetae nouelli* (poetas novos como Falisco, Sétimo Sereno e Álfio Avito), e a primeira metade do século IV d.C., pois o gramático Aftônio, que provavelmente escreveu na metade do século IV, parece ter reelaborado algumas partes do tratado de TM, além de que Diomedes e Agostinho demonstram ter tido contato com o trabalho do metricista (cf. CIGNOLO, 2002, p. XXV). No entanto, ainda que não haja muito conhecimento sobre TM, ao longo do tratado é possível localizar algumas informações autobiográficas. No verso 714, por exemplo, TM revela que nasceu na região da Mauritânia – território que atualmente pertence à República Islâmica da Mauritânia, situada no noroeste da África – explicando, assim, a origem de seu epíteto *Maurus* (“mouro” ou “mauritano”). Ressalta-se que a única obra que foi atribuída a Terenciano Mauro foi *Terentianus de littera, de syllaba, de pedibus*. De acordo com Jan-Wilhelm Beck (1993, p. 11), o tratado de TM foi esquecido na Idade Média, pois ele não aparece no catálogo da biblioteca dessa época, de acordo com os estudos de Wessner (p. 591 apud Beck, 1995 p. 11). No entanto, ainda segundo o latinista, a obra de TM foi redescoberta no final do século XV em um manuscrito em códice *Bobiensis*. Estima-se que o texto fora redescoberto em 1493, e a primeira edição baseada nesse manuscrito foi publicada em 1497, em Milão. Essa edição é atualmente o único testemunho do texto de TM, uma vez que o manuscrito de 1493 não foi mais encontrado. (cf. BECK, 1993, p. 11).

À vista disso, este artigo concentrar-se-á na leitura e análise de passagens que exemplificam as características e especificidades da obra do gramático latino. É importante ressaltar que a obra foi composta em versos, predominantemente em hexâmetros. Nota-se que, apesar de a obra pertencer ao gênero técnico, TM confere especial atenção formal à construção de seu texto, principalmente em relação ao seu estilo, uma vez que ele demonstra certo cuidado com a expressividade do texto revelando técnica e habilidade na elaboração de sua linguagem. Com isso, nota-se o caráter poético em determinados trechos do tratado que ultrapassam o limite didático, ainda que seu objetivo seja apresentar a matéria que serve à poesia.

2. A escolha métrica

A construção do tratado de TM revela importância significativa na leitura da obra, sobretudo no que se refere ao trabalho do gramático com a linguagem. Verifica-se, assim, que o tratado de TM possui características específicas e que parecem, de certa forma, se distanciar aqui e ali da tradição técnica das *Ars grammaticae*. Tendo TM produzido seu tratado em forma metrificada e variando o uso dos metros, é notável que o autor discute o próprio modo de composição concomitantemente à elaboração do tratado metrificado. A fim de apresentar a construção do discurso poético por meio de recursos sonoros e retóricos, TM revela sua prática e composição como modelo da teoria exposta em seu tratado. Isso permite formular uma hipótese de que esse aspecto formal pode indicar certa

performatividade por parte do autor, pois o assunto parece, de certo modo, concretizar-se no momento em que o gramático aplica a sua composição os conceitos que descreve e analisa. Para compreender o termo *performatividade*, utilizou-se a teoria da ação proposta pelo linguista John Langshaw Austin (1990), na qual definiu o termo “performatividade”. Para o linguista, os enunciados performativos consistem no uso de determinados verbos como, por exemplo, “jurar” ou “ordenar”, que realizam, de fato, a ação enunciada. Dessa forma, para Austin, a linguagem é ação e ela constitui, assim, o real da comunicação. Assim, enunciados performativos não afirmam ou comunicam algo apenas, mas, senão ao mesmo tempo, realizam ato contínuo daquilo que afirmam. A noção de *enunciados performativos* pode ser relacionada ao expediente formal adotado pelo tratadista com o uso de metros específicos, pois com o emprego dos versos fixados pela tradição, como são os metros da lírica latina, o gramático ao mesmo tempo exemplifica o que afirma, tornando-o, de certo modo, concreto.

TM apresenta, ao longo de seu texto, justificativas a respeito da sua escolha métrica. Nos versos 279 a 282, no início do livro *De Syllabis*, o artífice revela que o uso do metro no livro anterior (*De Litteris*) é adequado para romper com a *secura* do assunto.

*Syllabas, quae rite metro congruunt heroico,
captus ut meus ferebat, disputatas attuli
versibus, sane modorum quo sonora levitas 280
addita stili levaret siccioris taedium.*

As sílabas, que se ajustam segundo a regra do metro heroico,
analisadas até onde minha capacidade permitiu, as apresentei 280
em versos, de certo porque a leveza sonora total do metro
aliviaria a monotonia do estilo seco.⁶

Observa-se neste trecho que o autor justifica, de certo modo, o emprego de versos no tratado técnico. Com essa afirmação, o gramático evidencia que o entendimento e a clareza da obra estão em primeiro plano, já que afirma que o metro pode transformar a matéria que, por vezes pode ser fatigante, em algo mais palpável ao leitor. A respeito disso, em seu livro *Dichtung und Lehre*, o teórico Bernd Effe, em capítulo dedicado à forma metrificada enquanto mecanismo de memorização – no qual TM é mencionado –, afirma que o verso empregado em textos técnicos geralmente é utilizado como técnica de memorização curta ou de longa duração da matéria estudada (EFFE, 1977, p. 232). Ele afirma que a forma versificada serve como exemplo para o entendimento da matéria. Para o autor, o verso em TM é, portanto, utilizado como um meio técnico de memorização e, como o próprio TM afirma, é adequado para romper com o rigor do assunto. No entanto, observa-se que o tratado parece superar essa finalidade *puramente* prática da escolha formal, à medida que uma função poética ali se instila e parece operar em segundo plano no texto, já que o tratadista estabelece certos paralelos, também no nível da expressão, que são veiculados pelo plano do conteúdo. Porém, isso não quer dizer que ele também não utilize sua escolha formal como uma finalidade didática. Contudo, nota-se que TM se vale de teor mais propriamente poético. Desse modo, o que faz com que o texto de TM fuja à tradição técnica é o modo como ele se aproveita da linguagem. Um exemplo disso é o intervalo de versos 73 a 80 do *Praefatio*, em que TM evidencia os aspectos da elocução

⁶ Ressalta-se que a tradução de todos os excertos latinos apresentados por esse artigo é de autoria própria. Convém justificar que a tradução aqui proposta não tem como finalidade transpor ao português, nem estilo nem forma originais empregadas na obra de TM. Ela servirá antes como uma espécie de comentário ao texto latino.

que considera importantes não apenas para elaboração de seu tratado, mas também características que são indispensáveis para criação poética.

*īnstāt cāllidā cāūtīō,
nē sērmō āmbīgūūm sōnēt
nē prīscūm nīmīs āt lēvē
vōcūm nē sērīēs hīēt,
neū cōmpāgō frāgōsā sīt,
vēl sīt quōd mālē lūcēāt;
dūm cērtō grādīmūr pēdē,
īpsī nē trēpidēt pēdēs.⁷*

Persiste uma engenhosa cautela,
para que o discurso não soe ambíguo,
nem muito arcaico nem informal,
a sucessão das vogais não produza hiatos,
e a composição não seja rugosa,
isto é, que não haja algo pouco claro.
À medida que avançamos com o pé firme,
justamente para que os pés não vacilem.

Observa-se nessa passagem que o gramático se reporta a algumas questões de estilo, principalmente em relação à clareza e à escolha lexical de seu texto, bem como o aspecto rítmico e a disposição dos termos. É interessante perceber que o autor, falando sobre estilo, afirma seu estilo próprio na construção de seu enunciado. Nota-se que TM apresenta, no plano da expressão, aspectos que também são veiculados no plano do conteúdo. Nesse sentido, verifica-se no verso 73 (*īnstāt cāllidā cāūtīō*) forte aliteração em /t/, /d/ e /k/ que parece conferir um efeito de sentido de lentidão, de cuidado, pois esses fonemas quebram certa fluidez do verso e parecem *performatizar* a *callida cautio* (“engenhosa cautela”) que o artífice declara adotar em sua composição. Além disso, a recorrência de /a/, devido à abertura da vogal, sugere clareza e leveza ao discurso contrastando, assim, com as consoantes. Nota-se que as vogais longas e o ditongo também conferem esse caráter de precaução à sonoridade do verso. Assim, TM afirma que o tratado apresentará uma estrutura clara e sonora e, ao mesmo tempo, o faz por meio do plano fônico de seu enunciado, assim como ele ressalta nos versos 79-80 (*dum certo gradimur pede, / ipsi ne trepident pedes*). É notável que no uso do termo *callida cautio*, TM parece evocar a *callida iunctura* de Horácio, em *Epistula ad Pisones*, como se nota nos versos 46 ss., apresentados na tradução de Flores (2014, p. 61):

*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis
dixeris egregie, notum si callida
uerbum reddiderit iunctura nouum.*

Nas palavras, sê cauto e tēnue a entrelaçar,
e egrégio, se a palavra conhecida astuta

⁷ O metro adotado aqui pelo autor é o glicônio que, de acordo com Boldrini (2002, p. 160), é geralmente apresentado pelo esquema: X X - - - X -, em que X representa a possibilidade das quantidades serem longas ou breves. Ademais, ressalta-se que os símbolos - - e - - representam os sândis e as sinalefas, respectivamente.

junção transforma em novidade.

Em sua *Ars Poetica*, composta em hexâmetros, Horácio demonstra preceitos de organização e de composição de textos poéticos. É possível perceber que Horácio vincula seu texto aos poéticos latinos principalmente devido à organização poética da obra. Trata-se de um texto metapoético, uma vez que o autor reflete sobre o fazer poético, dispendo princípios aos poetas por meio de uma linguagem igualmente poética. No trecho acima, observa-se que o termo *callida iunctura*, a “astuta junção”, é a junção de palavras que ordinariamente e semanticamente não se associariam umas às outras, mas quando unidas criam um conceito novo, especialmente na linguagem poética. Guilherme Gontijo Flores (2014, p. 84), entende *callida iunctura* “[...] por uma junção sintática astuciosa de palavras não necessariamente estranhas ao uso comum, e com isso tanto sua seleção como sua combinação sintática.”. Além dessa expressão, TM também apresenta o termo *series* no v.77, empregado anteriormente por Horácio nesse mesmo trecho com o gerundivo *serendis*, derivado do verbo *sero* (“entrelaçar”, na tradução de Flores). Horácio adverte que se deve ser cauto (*cautus*) e ténue (*tenuis*) no entrelaçamento das palavras. De acordo com Flores (*ibid.*, p. 84), *series* é o entrelaçamento das palavras na disposição da frase que interfere profundamente na leitura, criando diversos efeitos de sentido que não se restringem ao significado do texto.

A fim de compreender melhor esses conceitos de Horácio, é necessário verificar a estrutura de sua composição. Em sua análise dessa passagem horaciana, Guilherme Flores se atenta para os efeitos do verso 46 (*In uerbis etiam tenuis cautusque serendis*) causados pelo adiamento de *serendis* que não permite ao leitor, pelo menos à primeira vista, saber qual será a relação com *uerbis*. Apenas ao final da oração é que se percebe que “[...] a construção que se realiza é inesperada: *uerbis serendis* é uma *callida iunctura!*” (FLORES, 2014, p. 85). Isto é, observa-se que a explicação de *series* de Horácio realiza, *performatiza*, o conceito exposto aplicando o próprio entrelaçamento de palavras ao plano expressivo de seu texto. Os adjetivos *tenuis* e *cautus* que alteram o sujeito aparecem entre *uerbis* e *serendis*. Assim, o poeta demonstra que para se expressar de modo admirável, é preciso ser cauteloso, principalmente no que se refere à construção lexical. Em relação à estrutura de *callida iunctura*, Flores verifica que os adjetivos *notum* e *callida* aparecem em uma posição fora do padrão esperado, em fim de verso. Apenas no verso seguinte revela-se que *notum* se refere a *uerbum*, e *callida* a *iunctura*. Ademais, ressalta-se que o substantivo *uerbum* aparece na primeira posição e *iunctura* na segunda, na mesma ordem em que seus adjetivos são expostos no verso anterior. Portanto, *callida iunctura* é também uma *callida iunctura*, de forma que a leitura desse trecho é decorrente de um desdobramento em que o sentido se constitui por meio da junção inesperada das palavras e da simetria e harmonia de sua ordenação.

À vista disso, nota-se que TM parece estabelecer uma relação com o conceito empregado por Horácio em sua *Ars* e, de modo análogo ao poeta, parece também realizar no plano expressivo os cuidados que elenca a respeito de sua composição. Entrelaçando o adjetivo *callida* e o substantivo *cautio*, o metricista remete à expressão horaciana e demonstra o cuidado que teve ao escolher os termos e combiná-los em seus versos.

Em relação aos demais versos, destaca-se a estrutura semelhante entre *ne sermo ambiguum sonet* e *ne priscum nimis aut leve*. Ambos começam pela conjunção *ne*, apresentando um assíndeto. Ou seja, repete-se a mesma estrutura revelando um espelhamento de sentido, de modo que o verbo *sonet* também está implícito no segundo verso. Esse espelhamento também é *performatizado* pelo plano fônico, uma vez que ambos os versos apresentam quantidades parecidas de longas e breves, mantendo a regularidade dos glicônios: *nē sērmo āmbīgūūm sōnēt,/ nē prīscūm nīmīs āt lēvē.*

Além disso, nota-se que os adjetivos *priscum* e *leve* se referem, assim como *ambiguum*, a *sermo*, enfatizando novamente o entrelaçamento das estruturas. Já no verso *vocum ne series hiet*, TM altera a ordenação das palavras e posiciona *ne* em segundo lugar, ao lado de *series*. Esse aspecto revela, de certo modo, uma construção “inesperada”, pois as duas orações anteriores aparecem com a mesma estrutura. É interessante notar que TM altera a ordem sequencial nesse verso concomitantemente a *vocum series*, isto é, sobre a própria ordem sonora. E isso tudo está sujeito ao sistema métrico adotado: *vōcūm nē sērīēs hīēt*. Destaca-se também que o gramático joga com a ambiguidade semântica de *pes*. No verso 77, TM refere-se a um aspecto metafórico do termo, sendo que *certo pede* (“pé firme”) pode ser relacionado à segurança ou determinação de seguir com a composição do tratado. Já no verso 78, *pedes* apresenta um sentido técnico - os pés que compõem os metros. Assim, a própria prática do gramático exemplifica concretamente os cuidados com a composição de uma obra, ligados à tradição clássica. Portanto, é possível traçar certo paralelo entre as passagens de TM e de Horácio, uma vez que ambos os autores estabelecem conceitos demonstrando-os na elaboração de suas obras. É possível verificar que esse trecho de TM é semelhante ao de Horácio, sobretudo porque ambos parecem reproduzir e concretizar em seus versos preceitos que reivindicam para a composição de um texto. Horácio, a seu modo, em um texto técnico-epistolar em versos, e, posteriormente, TM em uma arte gramatical também composta em versos. O fato de se considerar essas passagens com motivações poéticas não se refere à aplicação dos recursos retóricos na composição, mas, sim, pelo modo como ambos os utilizam dentro de um sistema em que tais artifícios são explorados de tal modo que parecem ser motivados e que reforçam o conteúdo, provocando diversos efeitos de sentido.

Diante disso, é importante ressaltar que a versificação do tratado por si só não é o bastante para defini-lo exclusivamente como um item pertencente ao gênero poético, haja vista as considerações sobre a matéria já desde a remota antiguidade. Um ponto de vista de grande relevância a respeito disso é o de Aristóteles, em sua *Poética*. O filósofo grego estabelece em seu texto uma diferença básica e operativa entre poeta e versificador afirmando que:

[...] se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado ‘poeta’; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de ‘poeta’, e este, o de ‘fisiólogo’, mais que o de poeta. (ARISTÓTELES, 2003, p. 104. Trad. Eudoro de Sousa).

Observa-se que Aristóteles distingue o poeta e o versificador, pois o fato de ambos comporem em metros não significa que atendem à mesma finalidade nem que produzam o mesmo efeito. Assim, mesmo que um texto técnico e um literário façam uso do mesmo meio (a metrificação), eles não terão a mesma natureza, pois diferem em relação aos objetivos, assuntos e, principalmente, ao modo como a linguagem se manifesta em função de cada texto. No entanto, isso não significa que uma obra técnica, como no caso da de TM, não possa conter nenhum elemento poético nem recurso expressivo. Quanto a isso, Jakobson afirma que

Assim como um trabalho poético não se encerra em sua função estética, as funções estéticas não se limitam ao trabalho poético; o discurso de um orador, a conversação corriqueira, os artigos de jornal, os anúncios, um livro científico – todos podem conter considerações estéticas, expressar

uma função estética e frequentemente lidam com as palavras valorizando-as em si, para além de sua função referencial. (JAKOBSON, 1983, p. 487).

Desse modo, observa-se que o poético pode ser encontrado nos mais diversos gêneros textuais, independentemente se o texto for organizado em verso ou em prosa. Em *Signo da prosa e signo da poesia*, Umberto Eco apresenta as modalidades de uso dos signos, de modo que discute o que significa usar os signos para produzir textos que sejam designados como poesia ou prosa. Para o autor, *signo* é

[...] um artifício humano usado para pôr alguma coisa no lugar de outra, e este artifício é usado para muitas funções, para indicar coisas e estados do mundo, para dar ordens, para manifestar desejos, para suscitar paixões, para falar de outros signos e às vezes para provocar uma espécie de conhecimento associado a deleite que pode-se chamar de prazer estético, ou artístico, ou mesmo poético. (ECO, 1989, p. 233-4).

A partir disso, Eco questiona qual seriam os elementos que diferem poesia e prosa. O autor ressalta que para se tentar distinguir a poesia da prosa não se deve se restringir aos princípios apresentados por Jakobson, em *Linguística e Poética* (1971), como o de equivalência entre os planos expressão e conteúdo (*paralelismo*) e de autorreflexividade da mensagem ou então a princípios retóricos, uma vez que todas essas características também podem ser estendidas a toda prosa em que se reconheça um valor estético (cf. ECO, 1989, p. 236).

Desse modo, o autor busca caracterizar a poesia não se voltando para esses artifícios, mas para o modo específico como a poesia os emprega. É por esse motivo que Eco, em resposta à pergunta de Jakobson “Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (1971, p. 118), se posiciona da seguinte maneira: “o que faz de uma mensagem uma obra de arte é: ‘a provocação em relação à linguagem’” (ECO, 1989, p. 236). Isto é, no sistema poético os mecanismos expressivos, como, por exemplo, os retóricos, são organizados e prescritos pelas regras desse sistema, de forma que o que importa para uma análise da linguagem poética é o modo como esses artifícios são utilizados. Assim, observa-se, de acordo com Eco (1989, p. 237), que:

[...] para caracterizar o poético em sentido estrito não servem parâmetros estéticos; não servem parâmetros que refiram só ao conteúdo; não basta aquela relação específica entre expressão e conteúdo que pode manifestar-se como paralelismo ou como auto-reflexividade da mensagem; enfim não servem como categorias retóricas.

Assim, o autor não estabelece uma definição exata para a diferença entre prosa e poesia, mas afirma que as modalidades, a seu modo, particularizam a correlação entre expressão e conteúdo, de forma que “caracterizam dois diferentes modos de construir uma função sónica, a função instituída pela poesia e instituída pela prosa.” (ECO, 1989, p. 239). Isto é, cada uma constrói a relação com os signos de acordo com a função e objetivos de cada texto. Para Eco, em um texto versificado, “[...] o verso, como artifício expressivo, dita leis ao conteúdo. O que não equivale a dizer que o poético consiste num jogo puramente expressivo. O conteúdo deve, por assim dizer, adaptar-se a este obstáculo expressivo, mas conseguir ultrapassá-lo reforçado e ampliado.” (*idem*). Já um texto em prosa, o que o caracterizaria é o fato de que o plano da expressão faz o possível para se adequar ao do conteúdo. Em ambas as modalidades se tem um princípio que as caracteriza

de modo geral, porém, como Eco demonstra, isso não significa que seja uma regra para elas, uma vez que é possível que um texto versificado não seja poético, assim como um texto em prosa seja poético, e vice-versa. Na modalidade poética, de acordo com Umberto Eco (1989, p. 243), o conteúdo se adequa às restrições expressivas e se modifica, de forma que as palavras se adequem ao ritmo imposto. No que se refere à prosa, a expressão se adequa às exigências do conteúdo. Nas palavras do autor:

Uma bela prosa é justamente aquela em que a expressão, manipulada com sabedoria, se adapta admiravelmente, de modo insubstituível, ao que se tem a dizer. Não estou aqui dizendo que o que se tem a dizer preexiste no modo pelo qual o exprimimos: digo que, se aquilo que se tem a dizer é bem expresso, é porque tudo na expressão é instigado a adaptar-se ao que se tem a dizer, e a impor até mesmo respirações, ritmos, pausas fônicas (ou gramaticais) de tal forma que o que se tem a dizer apareça como deve aparecer (o que não significa no modo mais fácil, mas, ao contrário, no modo mais surpreendente, inesperadamente evidente). (ECO, 1989, p. 241)

Desse modo, escrever em prosa é, para Eco (*ibid.*, p. 242), “conceber um mundo”, é “um fato cosmológico” antes de ser linguístico, e que a poesia é “um fato paralinguístico” (cf. *ibid.*, p. 243). Entretanto, as modalidades poética e prosaica são apenas modelos que, como afirma o ensaísta, “[...] se realizam depois, de maneira combinada dentro de contextos chamados poesia ou prosa de acordo com a absoluta predominância, não exclusividade, de um dos dois.” (ECO, 1989, p. 248). Assim, o autor revela que as características de uma e outra não as dividem completamente, sendo que, enquanto *modalidade*, é possível encontrar aspectos de prosa na poesia, e de poesia na prosa. O fato é que elas diferem em relação à função que exercem, de modo que elaboram os elementos cada uma a sua maneira.

No caso da obra de TM, é possível observar, como se demonstrou no exemplo acima, que há uma função poética subjacente à função principal no tratado, que é apresentar preceitos para a elaboração de obras poéticas, principalmente no modo como o gramático constrói sua linguagem, fato que evidentemente está além da versificação. Há princípios de natureza poética que se instauram no tratado de TM, principalmente na forma como o ritmo é trabalhado a ponto de reforçar e ampliar ainda mais o assunto. Para Jakobson, a função poética não se restringe à poesia, como se observou anteriormente, uma vez que o autor considera que, em um texto, pode haver mais de uma função operante, sendo que uma exerce certo domínio sobre as demais. Em *O Dominante* (1983, p. 485), Roman Jakobson define o dominante: “[...] como sendo o centro de enfoque de um trabalho artístico: ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes. O dominante garante a integridade da estrutura. É ele que torna específico o trabalho.”. Assim, apesar de todo texto ter uma função dominante que estabelece uma “hierarquia” em sua estrutura, existirão outras funções paralelas àquela. No tratado de TM, por exemplo, a função poética não pode ser considerada a predominante, pois a finalidade de seu trabalho não consiste em criar um efeito puramente poético, e, sim, predominantemente em apresentar preceitos para a elaboração de obras poéticas. Todavia TM dispõe ao longo do tratado de um trabalho com a linguagem revelando preocupação com o aspecto estético de sua obra. Assim, pensar no tratado de TM como uma obra não pertencente ao gênero poético não significa que não haja ali nenhum elemento poético nem recurso expressivo, pois o fato de o gramático fazer uso da métrica para falar sobre a própria métrica – ou seja, de tratar-se de texto metapoético – já pode ser considerado

uma característica com alguma carga poética. Porém, a função que parece conferir unidade ao tratado métrico é a referencial, que leva o foco da mensagem para a instrução acerca dos conceitos métricos abordados pelo autor.

Desse modo, considerando esse ponto de vista, é importante ressaltar que, quando se afirma que TM compõe sua obra em versos e que eles não parecem indicar apenas uma função didática, não há qualquer tentativa de incluí-lo no gênero poético. Pelo contrário, não há dúvidas de que, de fato, se trata de um tratado técnico versificado. Entretanto, em alguns trechos do texto, nota-se a “provocação em relação à linguagem”, citada por Eco, que não deve ser justificada apenas pelo uso de versos, mas, sim, pelo modo como eles são empregados no texto aliados aos demais elementos, levando em consideração os possíveis efeitos que esses elementos podem produzir no tratado.

À luz dessas considerações, destaca-se os estudos de Jan-Wilhelm Beck (1993), latinista que traduziu o livro *De Syllabis* para a língua alemã. Em seu subcapítulo a respeito da forma versificada do livro *De Syllabis (Zur Gedichtform)*, Beck (1993, p. 536 s.) afirma que quando TM apresenta assuntos complexos na forma versificada como, por exemplo, derivações e transformações métricas, isso não significa que essa escolha facilite exclusivamente a memorização do conteúdo, uma vez que, em *De Syllabis*, o gramático afirma que a forma do verso poderia não ser, em determinados momentos, algo tão proveitoso para a leitura de seu tratado, principalmente porque pode criar maiores obstáculos em sua leitura. Para o latinista (1993, p. 537), TM requer que o leitor se concentre mais em compreender seus pensamentos e não simplesmente memorizá-los. Um dos exemplos apresentados por Beck a respeito da concentração que o assunto exige do leitor é este trecho que compreende os versos de 317 a 323, do livro *De Syllabis*:

*Sēd lābōr vōbīs fērēndūs || in lēgēdo ēst mākīmūs:
non ēnīm cūrsim aūt rēmīssē || tām mīnūta ācūmīnā
ādsēquī quīcūmqūē pōtērīt, || sēd mōrōsa īntēntiō
tām lēgēntī dēbēt ēssē, || quām fūit nōbīs quōquē, 320
quī lābōrēm prōvōcāndō, || pērdōmāndō taēdīūm,
fōrsītān nēglēctā mūltis || ē lātēbrīs scālpsīmūs
ārdūī laūdem ēxpētētēs, || nōn fāvōrem ēx ōbvīīs.*

Mas você deve se esforçar ao máximo na leitura,
porque nem todos acompanharão, rápida ou relaxadamente,
as menores sutilezas, mas a demorada concentração,
tanto ao leitor quanto também houve para nós 320
que, desafiando a dificuldade, superando o tédio,
desencavamos da escuridão detalhes talvez esquecidos por muitos,
aspirando a glória do empenho e não o aplauso das banalidades.

Primeiramente, ressalta-se que esse trecho é composto em tetrâmetro trocaico catalético, cujo esquema de acordo com Boldrini (2002, p. 131), é: $\bar{X} \bar{X} \bar{X} \bar{_} || \bar{X} \bar{X} \bar{_} \bar{_}$.

Observa-se que, nesse excerto, TM discute a respeito da dificuldade e do nível de concentração que o leitor deve ter ao enfrentar seu texto, bem como a dificuldade e o cuidado que ele e seus editores tiveram ao compor o tratado. É interessante notar que esse comentário inserido no início do livro *De Syllabis* apresenta certa carga poética. Verifica-se que algumas escolhas formais do gramático parecem, de fato, estabelecer no nível da expressão as questões veiculadas pelo plano do conteúdo. Esse aspecto pode ser percebido nesse trecho pelos seguintes traços formais: a forte aliteração em /m/ e /n/ remetem a um

caráter talvez vagaroso, demonstrando o esforço em compreender os assuntos ali tratados. Isso pode ser notado em todos os versos desse trecho, sobretudo quando TM utiliza-se de gerundivos (*fērēndūs, lēgēndō, prōvōcāndō, pērdōmāndō*) e participios presentes (*lēgēntī, expētētēs*). Essa escolha lexical reforça ainda mais a sensação de lentidão e de uma leitura mais arrastada. Observa-se também que as longas dos pés trocaicos, espondeicos e dáctilos do tetrâmetro trocaico catalético retomam esse tema, principalmente no verso 319, em que esse aspecto se torna mais evidente. No verso 319, verifica-se que, no segundo hemistíquio (*sēd mōrōsa intēntiō*), a sequência de um troqueu (*sēd mō*), um espondeu (*rōsa īn*) e um dáctilo (*tēntiō*) revela a demorada (*morosa*) concentração (*intentio*) não apenas pelo plano do conteúdo, mas também pelo ritmo do verso que começa descendente e termina ascendente. Dessa forma, esse verso quebra o ritmo constante estabelecido anteriormente e posteriormente, uma vez que o tratado exige de seu leitor grande concentração, de modo que a *morosa intentio* quebra a leidez do ritmo do primeiro hemistíquio, além de também romper com o ritmo dos versos anteriores e seguintes que apresentam maior número de troqueus. Além disso, nesse verso a cesura se encontra no final do terceiro pé, diferentemente dos demais versos, em que ela se encontra no fim do quarto pé, aspecto que habilmente parece revelar um contraste ou então uma sutileza não esperada pelo leitor. Assim, esse trecho se manifesta, retomando o conceito de Austin apresentado anteriormente, como uma *performatização* das “menores sutilezas” mencionadas por TM, pois o conteúdo se materializa por meio dos recursos sonoros empregados pelo autor.

Nos versos 320-21, TM volta a utilizar mais troqueus e em ambos os versos a cesura se encontra no fim do quarto pé. Nota-se que o verso 321 apresenta um quiasmo, pois no primeiro hemistíquio encontra-se um substantivo no acusativo singular e um gerundivo no ablativo (*lābōrēm + prōvōcāndō*), opondo-se ao segundo hemistíquio que apresenta a mesma estrutura, mas com a ordem inversa (*pērdōmāndō + taēdiūm*). Assim, essa estrutura revela um verso com a distribuição mais equilibrada de longas e breves, quando comparada à estrutura do verso 319. Ademais, o equilíbrio maior na estrutura do verso 321, atrelado ao seu conteúdo, revela ao leitor que ambos os planos, expressão e conteúdo, desafiam a dificuldade e superam o tédio, por meio não apenas do significado, mas também do significante, já que o ritmo harmonioso desse verso enfrenta o do verso 319.

Além disso, ressalta-se a escolha lexical dos versos de TM. No verso 318, a expressão *mīnūta ācūmīnā*, traduzida aqui como “menores sutilezas”, alude à acuidade do assunto técnico. De acordo com o dicionário latino-português de Saraiva (1927, p. 20), os primeiros sentidos do substantivo neutro *ācūmēn* apresentados são “ponta”, “extremidade”. No entanto, por extensão de sentido, pode significar “o mais alto grau”. Desse modo, no contexto técnico, citando como exemplo Cícero com *acumen dialecticorum* (*De Oratore*, livro I), Saraiva apresenta os seguintes sentidos: “Cic. sutileza da dialectica, da arte de argumentar, da argumentação. Cic. Sutileza, argucia elegante do estylo.” Assim, optou-se por manter o termo “sutilezas” na tradução em vernáculo português. É interessante notar que TM afirma que em seu texto, ainda que técnico, há certa eloquência em seu estilo, de modo que se percebe que o próprio autor indica que seu texto apresenta tais sutilezas e tem a necessidade de ser lido com certo cuidado. TM não somente diz, mas também confirma a eloquência de um estilo, no momento que emprega recursos que indicam seu trabalho com a linguagem.

Em muitos momentos TM utiliza-se de metáforas. No verso 322, por exemplo, o uso de *lātēbrīs* e *scālp̄sīmūs* confere caráter metafórico ao verso, uma vez que ambos os termos foram removidos de seus sentidos habituais e *ressignificados* no contexto de composição. Segundo o dicionário de Saraiva (1927, p. 1067), o verbo *scālpō* apresenta

como primeiros sentidos “raspar, arranhar, escavar, gravar”. Nota-se que o sentido “desencavar” é geralmente ligado a trabalho manual. Nesse caso, TM utiliza o verbo no contexto de composição de um texto e afirma que ele desencava as palavras, isto é, traz à mostra o que está escondido ou obscuro. O substantivo *latebra* auxilia na composição da imagem aqui criada nesse verso, pois é como se o ato de escrever fosse cavar o que é sutil até conseguir o resultado esperado. Logo, é possível perceber, nesses versos, a atenção que TM confere ao plano da expressão, desde a escolha lexical até a escolha métrica, revelando que sua obra apresenta, subjacente à matéria e abordagem técnicas, um caráter expressivo.

Considerações finais

Portanto, é notável que a escolha métrica do gramático latino na composição de seu tratado não se justifica somente pelo aspecto mnemônico. Por ora, considerando a observação do trecho da obra analisado nesse por este artigo, verifica-se que há uma função poética subjacente à função referencial predominante no texto. TM *performatiza* seu assunto e trabalha frequentemente com sugestões e construções figurativas construindo, assim, o sentido. Desse modo, o autor preocupa-se não apenas com a clareza da matéria técnica, mas também com sua expressão, ainda que esta seja uma característica secundária no tratado. Estes aspectos revelam o modo singular com que a obra de TM se insere na literatura técnica.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer – palavras e ação*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARATIN, M. *Da biblioteca à gramática: o paradigma da acumulação*. Rio de Janeiro: Editora UFJR, 2008

_____. Sur la structure des grammaires antiques. In: DE CLERQ, J.; DESMET, P. (eds.). *Florilegium historiographiae linguisticae: Etudes d’historiographie de la linguistique et de grammaire comparée à la mémoire de Maurice Leroy*. Peeters: Louvain-la-Neuve, 1994.

BECK, J. W. Gedanken zur Datierung. *Hermes*, vol. 122, Stuttgart, p. 220-252, 1994.

_____. *Terentianus Maurus, De Syllabis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

BOLDRINI, S. *La prosodia e la metrica dei romani*. Roma: Carocci, 2002.

CANTÓ, J. Los *grammatici*: críticos literarios, eruditos y comentaristas. In: CODOÑER, C. *Historia de la Literatura Latina*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 741-753.

CIGNOLO, C. *Terentiani Mauri de litteris, de syllabis, de metris*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2002.

ECO, U. O signo da poesia e o signo da prosa. In: ECO, U. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 232-249.

EFFE, B. *Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1977.

FLORES, G. G. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FORTES, F. *Sermonis custos siue poetarum interpres: Sobre o ofício do gramático em Roma*. *Calíope*, vol. 24, Rio de Janeiro, p. 51-66, 2012.

HASEGAWA, A. P. *Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. O Dominante. In: LIMA, L. C. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. V. 1. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-491.

KEIL, H. *Grammatici Latini: Scriptorum Artis Metricae*. Leipzig: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.

SARAIVA, F. R. *Novissimo dictionario latino-portuguez*. 11. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1927.

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 22-09-2019

Data de publicação: 05-10-2019

A construção de um glossário de topônimos latinos no Brasil

Lucia Pestana Silva*, Fábio Frohwein de Salles Moniz**

RESUMO: Objetivamos, neste artigo, expor o processo de elaboração de um glossário de topônimos latinos no Brasil, a partir de dados coletados em “*Historia navigationis in Brasiliam*” (LÉRY, 1586). A construção de um glossário específico (BORBA, 2003) busca facilitar o trabalho de profissionais que lidam com obras raras, pesquisadores e historiadores que trabalham com as obras ou assuntos abrangidos no léxico apresentado com o glossário. Apresentaremos os estudos preliminares necessários e relevantes no processo de elaboração do glossário proposto com os dados pesquisados na obra mencionada.

Palavras-chave: glossário latino; Humanismo; léxico latino; *Historia navigationis*; topônimos.

The proposal of a glossary of Latin toponyms in Brazil

ABSTRACT: We aim to present the process of elaborating a glossary of Latin toponyms in Brazil, based on data collected in “*Historia navigationis in Brasiliam*” (LÉRY, 1586). The construction of a specific glossary (BORBA, 2003) aims to make easier the work of those who deal with rare works, researchers and historians who deal with the works or subjects covered in the lexicon presented with the glossary. We will present the preliminary studies that are necessary and relevant in the process of elaboration of the proposed glossary with the data researched in the mentioned work.

Keywords: Latin glossary; Humanism; Latin lexicon; *Historia navigationis*; toponyms.

Introdução

No Brasil, é fácil depararmos com obras raras¹ em latim no acervo de diversas instituições. Difícil é compreendê-las, sobretudo, pelo fato de que a língua

*Graduanda em Letras Português-Latim pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Possui Graduação em Latim (1999), Doutorado (2010) em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Doutorado (2018) em Letras Clássicas pela mesma instituição, onde atualmente é Professor Adjunto de Língua e Literatura Latinas, em regime de 40 horas semanais com dedicação exclusiva. Atuante em crítica textual, investiga a transmissão da literatura latina em edições modernas, com especial interesse na obra de Catulo, Tibulo e Propércio. Dedicou-se ainda ao estudo e tradução de autores novilatinos, orientando pesquisas em nível de Graduação e Pós-Graduação. Coordena o projeto de extensão Núcleo de Documentação em Línguas Clássicas junto à Fundação Biblioteca Nacional, para a otimização de descrições de obras raras em latim e grego integrantes do Catálogo do patrimônio Bibliográfico Nacional (CPBN).

¹ Compreendemos como “obra rara” o livro que segue os critérios estabelecidos pelo Plano Nacional de Recuperação de Obras Raras (PLANOR), fundado em 1983 pela portaria nº 19 da Secretaria da Cultura. Uma de suas funções é fornecer orientações sobre procedimentos técnicos na identificação, organização, tratamento técnico e gestão de acervos de obras raras. Os parâmetros para classificação de um livro como obra rara são os seguintes: 1) Primeiras impressões (séc. XV – XVI); 2) Impressões dos séc. XVII e XVIII; 3) Impressões brasileiras do séc. XIX; 4) Edições clandestinas; 5) Edições de tiragens reduzidas; 6) Edições

latina foi progressivamente afastada do ensino básico após a Lei de Diretrizes e Bases nº 4024 de 1961.² Infelizmente, no Brasil, as obras raras são superestimadas enquanto objetos de compra ou de beleza estética, deixando-se de lado a importância do seu conteúdo. Por vezes, são esquecidas por completo por estarem escritas em línguas cujo aprendizado não é oferecido no sistema regular de ensino, a exemplo dos idiomas clássicos.

Embora a língua latina seja um idioma sem falantes nativos há séculos, sua disseminação foi de suma importância principalmente para o Ocidente. Até os dias de hoje, o latim é relevante não só para a leitura de autores clássicos da Roma antiga, mas também para a compreensão de termos técnicos em diversas áreas do conhecimento, como zoologia, botânica, matemática, astronomia, entre outras. No entanto, o ensino do latim está cada vez mais ausente das instituições de ensino do Brasil, o que impossibilita os próprios cidadãos brasileiros de lerem e compreenderem obras, inscrições e expressões em língua latina que se encontram em seu país.

O latim foi a língua empregada no século XVI para a circulação dos relatos sobre as grandes descobertas e aventuras vividas por viajantes, quando estes almejavam que seus escritos pudessem ser lidos no mundo pela elite que compreendia o idioma. A ampliação de conhecimentos e saberes apenas foi possível graças ao fato de o latim ter sido, no mundo ocidental, a língua de cultura de diferentes povos. Por isso mesmo, autores, escritores, viajantes e aventureiros escreviam em latim ou vertiam suas obras para o latim para poderem, dessa forma, ter uma maior veiculação, compreensão e divulgação de documentos, livros, cartas, relatos, diários e tudo mais que pudesse ser mencionado. Para Briesemeister: “o latim era talvez especialmente útil em ‘popularizar’(...) livros escritos originalmente em línguas românicas.” (BRIESEMEISTER, 1983 in BURKE, 2009, p. 82).

Nesse sentido, este artigo apresenta os primeiros resultados da pesquisa de Iniciação Científica em andamento³, que objetiva levantar palavras e expressões em latim relacionadas ao território brasileiro. Para tal, será utilizado como *corpus* de investigação a obra de Jean de Léry, “*Historia navigationis in Brasiliam*” (HNB) (1586). Nosso objetivo geral será analisar nesse documento: 1) a revitalização do latim durante o Renascimento, por meio de neologismos latinos de forma ou de sentido ou da latinização de vocábulos oriundos de outros idiomas; e 2) a influência latina nos atuais topônimos de cidades, estados, rios e demais elementos referentes ao Brasil.

Objetivamos, especificamente, a elaboração de um glossário bilíngue (latim-português) dos topônimos investigados no projeto, correlacionando-os com a atual situação geopolítica brasileira. O glossário servirá de subsídio para pesquisadores e profissionais que se envolvam com temas relacionados ao assunto da pesquisa. A escolha de HNB, como *corpus* de investigação, deu-se pelo fato de este apresentar uma quantidade variada e significativa de topônimos e neologismos relacionados ao território brasileiro.

1. Contextualização

especiais (de luxo para bibliófilos); 7) Exemplares de coleções especiais (regra geral com belas encadernações e *ex-libris*); 8) Exemplares com anotações manuscritas de importância (incluindo dedicatórias); 9) Obras esgotadas.

² Veja-se AMARANTE, 2017.

³ A pesquisa encontra-se, neste momento, em fase de leituras teóricas e de levantamento e análise dos dados do *corpus* selecionado.

Jean de Léry foi um viajante francês que decidiu acompanhar um grupo de protestantes missionários no ano de 1556 até o Novo Mundo. O destino específico da viagem era a França Antártica, colônia francesa estabelecida na Baía de Guanabara pelo também francês Nicolas Durand de Villegagnon, que contava com o apoio financeiro de Gaspar de Colligni, autoridade francesa convertida ao calvinismo. Já no Brasil, Léry, além de se deleitar com as paisagens maravilhosas encontradas em território brasileiro, também conviveu com tribos indígenas, conhecendo seus costumes, rituais, comidas, utensílios, enfeites entre outras coisas.⁴

Foram, portanto, as maravilhas do Novo Mundo e suas descobertas que impulsionaram o francês a relatar em forma de livro sua viagem desde a partida da Europa até a chegada ao Brasil. Primeiramente publicada em francês, em 1578, a obra seria impressa em língua latina somente no ano de 1586.

A primeira edição latina é composta de 447 páginas, não numeradas do início ao fim. A paginação apenas é indicada a partir do texto que narra propriamente as experiências de Léry na vinda ao Brasil, o que corresponde a 341 páginas divididas em 22 capítulos, cada qual iniciado com uma capitular e uma iluminura. Porém, além dessas páginas, acrescem-se, à primeira edição latina, uma seção intitulada *epistola*, quatro *commentarii* (“comentários”), um *praefatio* (“prefácio”), um *praefatio capitulorum* (“prefácio dos capítulos”), um *psalmum* (“salmo”), uma *errata* (“erros”) e um *index* (“índice”), todos inteiramente em latim.

Também podemos perceber que, ao longo dessa mesma edição latina, as palavras usadas como neologismos ou topônimos são exemplificadas ou explicadas, em latim, em marginálias. Outro componente paratextual são as sete gravuras ao longo do livro, que expressam a visão do europeu acerca do índio, de seus costumes e da natureza.

2. Primeiros estudos

Para esta pesquisa, consideramos que a elaboração de um glossário é um trabalho lexicográfico específico, podendo ser voltado para um recorte temporal ou contextual servindo de ferramenta para observação e compreensão de vocábulos. Buscamos definir atributos semânticos, morfossintáticos e pragmáticos dos vocábulos selecionados, observando não apenas suas construções estruturais, mas também observações situacionais. Sendo assim, o estudo de natureza lexicográfica, a exemplo de glossários técnicos ou temáticos, feito a partir dos usos vocabulares, proporciona ao leitor informações importantes, como nos alerta Borba (2003, p. 17):

Uma investigação que tencione levantar propriedades sintático-semânticas do léxico tem que começar por verificar quais são as grandes linhas de circulação vocabular em todos ou num registro determinado das duas modalidades básicas de manifestação da língua: o oral e o escrito. A primeira impressão que se tem é de dispersão ou de difusão um tanto desordenada ou arbitrária, que dá lugar, em seguida, à percepção de uma estreita relação texto/contexto associada à variação de acepções.

Embora alguns estudiosos considerem o trabalho lexicográfico como uma tarefa de proporções práticas, sua produção exige um cuidado especial por parte de seu elaborador. Não se trata apenas de listar palavras e seus sinônimos, mas de transmitir

⁴ Veja-se MARIZ; PROVENÇAL, 2015.

conceitos claros e inerentes ao receptor. Antes que se possa concluir um glossário ou um dicionário, é necessário que se faça um trabalho lexicológico. Portanto, as acepções levantadas para cada léxico devem ser pesquisadas e conferidas de acordo com o estudo do uso semântico e circunstancial da língua em questão.

Considerando a língua como um meio de comunicação que objetiva, por parte de seu falante interlocutor, transmitir sentido da forma mais clara possível, a busca por informações pragmáticas pode ser de fundamental importância para o entendimento de um emprego lexical. Por outro lado, o conhecimento gramatical da língua internalizada auxilia na compreensão de derivações, flexões mórnicas e, de uma forma geral, dos termos gramaticais que são facilmente reconhecidos pelo falante receptor.

Com base em nosso *corpus*, percebemos que, geralmente, vocábulos sem correspondentes no português são específicos do tupi antigo e designam uma comunidade, costumes, objetos, animais ou mesmo alimentos. Trata-se, portanto, de conceitos de uma determinada cultura local, como por exemplo: *Araroye*, tipo de adorno feito de penas de avestruz usado no corpo pelos índios tupis; *Trayetic*, nome da cera utilizada na ornamentação corporal. Não se encontra uma palavra em português que tenha significado correspondente para tais objetos. Sendo assim, sua definição é feita a partir da sua funcionalidade e de suas características físicas.

3. Primeiras questões

Até o momento, analisamos a epístola inicial e os dez primeiros capítulos do *corpus*. Neste início da pesquisa, percebemos a importância de atentarmos para os recursos braquigráficos em geral, uma vez que esses expedientes de escrita são recorrentes na época de Léry e, se negligenciados, podem inviabilizar a análise ou, até mesmo, a compreensão do texto. Portanto, acrescentamos aos temas pesquisados um estudo paleográfico no *corpus* de análise.⁵

Até os dias de hoje, os recursos braquigráficos são elementos muito utilizados em textos tanto formais quanto informais. No texto que se refere esta pesquisa, além do ponto final, foram usados traços gerais abreviativos sobrepostos às letras, símbolos e siglas que exerciam a função de abreviar um vocábulo. Portanto, fez-se necessário um levantamento dos traços gerais e dos símbolos abreviativos para a análise das peculiaridades de escrita na 1ª edição latina de *HNB*, conforme a tabela 1:

PÁGINA	PECULIARIDADES	PALAVRA DESENVOLVIDA
[2]	<i>Celf.</i>	Cels[itudine]
5	Brasiliēfcs	Brasilienses
110	factū	factum
184	à quibus	a quibus
91	è gossypio	egossypio
269	tuae	tuae
112	breuissimam	breuissimam
115	adimitq	adimitq[ue]
120	utque	utque
120	hac	hac
23	Rubrimaris	Rubri maris

⁵ Veja-se LOPES *et alii*, 2017.

115	&	et
[1]	̃	et
118	quib'	quibus

Tabela 1 - Dados braquigráficos do *corpus*.
Fonte: LÉRY, 1586.⁶

Neste trabalho, verificamos que um traço abreviativo também pode indicar uma determinada classe gramatical. É o caso do traço indicativo de preposição, conjunção ou advérbio, isto é, de palavras não declináveis. Vejamos os exemplos a seguir:

2. **cũm** : preposição de abl: “com”; “em companhia de”. (LÉRY, 1586, p. 121).
3. **quòd** : conjunção: “quanto a este fato”; “a saber”; “pelo fato de”. (LÉRY, 1586, p. 122).
4. **Latinè** : advérbio: “em latim”; “corretamente”; “em bom latim”. (LÉRY, 1586, p. 271).

Salientamos que nosso estudo acerca dos recursos braquigráficos em *HNB* não reflete qualquer pretensão de fazermos uma transcrição diplomática⁷ da obra em questão. Por outro lado, é inegável que a familiaridade com esses expedientes de escrita seja fundamental para a compreensão das palavras que integrarão o glossário a que nos propomos elaborar. Dessa forma, procedemos ao levantamento e à análise de todos os recursos braquigráficos em *HNB* para fins de sistematizarmos seu uso.

4. Primeiros resultados

Ao longo da elaboração do glossário proposto, nosso levantamento de dados levou em consideração as flexões de número/caso de cada topônimo em *HNB*, ou seja, suas diversas manifestações morfossintáticas. Com isso, buscamos depreender as informações mínimas e necessárias para a composição de verbetes de substantivos ou adjetivos, como, por exemplo, genitivo, gênero e classe gramatical.⁸ Porém, descartamos da contagem as repetições de uma mesma forma com que um determinado vocábulo aparece no *corpus*. Vejamos um exemplo:

Denique efferati **Ouetacates** illi (...).⁹ (LÉRY, 1586, p. 37).

⁶ As normas gerais de transcrição adotadas neste trabalho são as seguintes: 1) abreviaturas sinalizadas por ponto final (.) foram desenvolvidas entre colchetes []; 2) abreviaturas sem marcação foram desenvolvidas entre colchetes []; 3) o traço geral abreviativo **ũ** foi desenvolvido logo em seguida a letra na qual o traço está sobreposto por consoante nasal <n> ou <m>; 4) o traço sobreposto **ẽ** indica classe gramatical de preposição ou advérbio e não é representado na transcrição; 4) **ae** foi desenvolvido pelo ditongo latino <ae>; 5) unificamos a representação de **f** e **s** por <s>; 6) o traço sobreposto **que** sinaliza um recurso gramatical da língua latina (uso da partícula *-que*) e não foi utilizado recurso de transcrição para o traço; 7) o traço sobreposto **ã** indica uma sílaba longa e não foi utilizado recurso de transcrição para o traço; 8) separamos por espaço palavras que claramente foram unificadas de acordo com consulta ao dicionário latino: **Rubrimaris** <Rubri maris>; 9) unificamos a representação de **&** e **̃** por <et>; 10) o recurso abreviativo **•** foi transcrito como <us>.

⁷ Uma edição diplomática é aquela que interpreta e reproduz o texto original com fidelidade.

⁸ Veja-se FARIA, 1958.

⁹ Finalmente, aqueles Uetacás selvagens (...). Todas as traduções do latim apresentadas aqui são de nossa autoria.

(...)cogitantcum **Ouetacatibus**negotiationem (...).¹⁰(LÉRY, 1586, p. 38).

Nos exemplos acima, verificamos os vocábulos *Ouetacas* e *Ouetacatibus*. O primeiro encontra-se no nominativo singular (sujeito da oração). Já o segundo está no ablativo plural (adjunto adverbial). Podemos afirmar, a partir da técnica de comutação¹¹, que se trata de um substantivo feminino de terceira declinação com tema em dental surda, a exemplo de vocábulos do latim clássico como *aetas, aetatis; ciuitas, ciuitatis; dignitas, dignitatis*; entre outros. Dessa forma, propomos, para a palavra em destaque nos excertos supracitados, a seguinte entrada de verbete: **Ouetacas, -atis s.f.**

Com relação ao significado de *Ouetacas*, utilizamos, como fonte de informação para palavras oriundas do tupi, o *Dicionário tupi (antigo) português* (CARVALHO, 1987). De acordo com Silva (1983 in CARVALHO, 1987, p. XX), “no que tange ao tupi, este idioma foi e é o mais estudado entre nós, não somente por ter sido considerado uma língua geral ou a mais falada no passado, como também pelos estudos linguísticos ou históricos da origem dos topônimos”. Vejamos, agora, o verbete completo contendo a entrada de *Ouetacas* e sua acepção:

Ouetacas, -atis s.f. Uetacá, Goitacá, Guaitaká. Tribo inimiga dos Tupinambás, localizados na extensão dos rios Paraíba do Sul e do rio Macaé. Por esse povo ser encontrado em uma das regiões do interior do Rio de Janeiro, originou-se o nome do local atualmente conhecido como Campos dos Goytacazes. Do tupi: *guai-t-aka*.

A forma do verbete acima segue as mesmas informações relevantes que um dicionário da língua latina apresenta para a identificação e compreensão de substantivos latinos: nominativo singular (*Ouetacas*); genitivo singular (*Ouetacatis*), classe gramatical representada por s. (substantivo), gênero representado por f. (feminino) e, por fim, sua definição. Sempre que possível, inserimos também a origem do verbete.

No entanto, nem sempre podemos propor, com precisão, a entrada de um topônimo ou de um neologismo pelo fato de ele aparecer apenas uma vez no texto, o que nos impossibilita inferir qual seria seu genitivo e, conseqüentemente, sua declinação/paradigma. Há, ainda, casos de topônimos ou neologismos que apresentam várias ocorrências em *HNB*, mas com a mesma forma em funções sintáticas diferentes.¹² Sendo assim, decidimos considerar indeclináveis ambos os tipos de vocábulos. Vejamos a seguir dois exemplos de topônimos:

Boucan indecl. Grelha de madeira usada para tostar carnes. Do tupi: *mo-kaẽ*.

¹⁰ (...) projetam negócio com os Uetacás (...).

¹¹ Análise e compreensão de formas mínimas que constituem o vocábulo formal unitário, ou seja, uma análise mórfica na qual se procede à descrição de formas de uma língua dada: “por esse nome [comutação] se entende a substituição de uma invariante por outra, de que resulta um novo vocábulo formal.” (CAMARA JR, 1972, p.62).

¹² São os casos de vocábulos que, por vezes, aparecem em diferentes funções sintáticas, porém sem variação de terminação da palavra. Nesse sentido, deveria ser usada uma desinência de caso diferente para cada função de acordo com alguma declinação latina. No entanto, não é o que constatamos com algumas palavras. Podemos dar como exemplo o topônimo *maraca*. No texto ele aparece como sujeito (nominativo), mas também aparece como objeto indireto (dativo), como objeto direto (acusativo) e ainda como adjunto adverbial (ablativo), mas em todas as ocorrências, foi escrito com a mesma morfologia, o que nos garante chamar de um vocábulo empregado como indeclinável.

Cay *indecl.* Macaco; macaco preto; uma das espécies de macaco encontradas em território brasileiro. Do tupi: *kai*.¹³

Maraca *indecl.* Maracá; instrumento musical; chocalho. Do tupi *maraka*.¹⁴

Citamos outra característica do léxico latino em *HNB*: a presença de palavras clássicas para designar conceitos e itens culturais novos, ou seja, um vocabulário latino antigo que foi ressignificado. Em seu artigo “*Neo-Latin Studies: Significance and Prospects*”, Hans Helander (2001) observa que o uso do latim em obras produzidas durante a primeira geração de humanistas renascentistas foi influenciado, inicialmente, por um certo ideal de pureza clássica. Durante determinada fase da Renascença, vários eruditos disputavam entre si a verdade acerca do ideal de linguagem definido por Cícero, até que esse debate foi ultrapassado, abrindo caminho para estilos menos ortodoxos. Além disso, havia peculiaridades de linguagem de disciplinas coexistentes, cujas convenções mudavam constantemente.

Embora os autores da época soubessem disso, tal pluralidade não foi devidamente levada em consideração pelas pesquisas sobre literatura novilatina, porque os estudos privilegiavam, comumente, obras beletrísticas e, em especial, textos da época heroica da Renascença, isto é, do desenvolvimento e difusão do Renascimento ao longo dos séculos XV e XVI. Com base em nosso levantamento de topônimos e nas afirmações de Helander, concluímos que o tradutor de *HNB* poderia ser considerado como pertencente a uma geração de autores renascentistas de transição, uma vez que utiliza tanto palavras latinas novas (neologismo de forma) quanto clássicas (neologismo de sentido)¹⁵ para designar objetos e conceitos modernos, ou seja, não se submete às prescrições lexicais dos ciceronianos ortodoxos nem tão pouco abandona de todo o léxico antigo.

Na verdade, essa orientação quanto ao uso do latim é fundamento da linguagem científica, que antepõe as necessidades de comunicação internacional ao rigor dos princípios restauradores da língua clássica, apregoados pelos ciceronianos ortodoxos. Podemos recuperar a essência dessa nova orientação por meio dos *Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades*, de Flavio Biondo (1483), importante obra sobre historiografia moderna escrita na Renascença italiana. Nela, Biombo tece considerações sobre a linguagem historiográfica de sua época, que revelam a perspectiva dos ciceronianos moderados e que resumimos em três pontos: 1) a *latinitas* depende da elegância (*elegantia*) da composição e do estilo apropriado (*dignitas*), daí que as palavras devem ser usadas em seu significado original (*proprietas*), evitando-se a deterioração do latim; por outro lado, 2) a imitação cega dos clássicos pode levar ao absurdo, pois as realidades sociais e políticas na Itália mudaram desde a Antiguidade; portanto, 3) preservar integralmente as formas de expressão dos autores antigos é um contrassenso, mas o leitor moderno habituado à escrita clássica esperaria linguagem semelhante em uma obra moderna, o que conduz a um grande dilema: escrever em latim

¹³ *Cay* apenas aparece no texto nas funções de sujeito e objeto direto. A morfologia é a mesma nas duas funções, o que nos impossibilita afirmar que este vocábulo pertence a uma declinação possível na língua latina. Optamos, portanto, tratar vocábulos como este como indeclináveis.

¹⁴ Muitas das palavras utilizadas para compor o *corpus* deste trabalho têm influência da língua tupi. Portanto julgamos relevante apontar no glossário quando uma palavra que aparece em *HNB*, na verdade, é uma palavra ouvida a partir dos nativos e utilizada pelo autor da obra como uma palavra “latinizada”.

¹⁵ De acordo com Borba (2003, p. X), neologismos de sentido consistem em palavras que sofrem um processo de expansão semântica, em que aos significados antigos mesclam-se novos. Neologismos de forma, por sua vez, resultam da expansão do conhecimento, avanço tecnológico, contato com culturas estrangeiras e mudanças doutrinárias, que demandam a criação de novos signos verbais.

clássico e parecer obscuro, ou adotar uma linguagem moderna e parecer ignorante da Antiguidade?

Em síntese, Biombo defende, ao mesmo tempo, que se evitem corruptelas e barbarismos do latim medieval, restaurando-se a dicção clássica, e que se inaugure uma linguagem para um mundo que precisa de novas palavras. Em sua argumentação, o historiador recorre às palavras de um autor clássico como Horácio, que, em sua *Ars poética* (v. 72), escreveu que o uso é “*ius et norma loquendi*” (“lei e norma da fala”) de uma língua sempre em mudança.

Com relação aos neologismos de sentido em *HNB*, destacamos a seguir um exemplo ilustrativo:

*Aurata, quae meo iudicio ita vocatur, quod in aqua luteo esse colore videatur et auro qua[m] simillima, figura sulmoni proxima est.*¹⁶ (LÉRY, 1586, p. 19).

No excerto acima, *sulmoni* refere-se, inequivocamente, a um tipo de peixe. No entanto, a consulta a um dicionário de latim clássico revela-nos outro sentido para a referida palavra: *Sulmo, -onis s.m.* Cidade de Sulmona (terra natal de Ovídio); nome de um guerreiro, Sulmão.¹⁷ Se, por um lado, o tradutor de *HNB* empregou palavras novas para designar coisas e conceitos da realidade em que se deu a viagem de Jean de Léry à América, por outro, fez uso também do léxico latino clássico ressignificado. Nesse sentido, buscamos, nas palavras de Burke (2009, p. 89), alguns esclarecimentos sobre o processo tradutório de textos de línguas modernas para o latim, procedimento bastante recorrente na Renascença:

Traduzir obras modernas para o latim apresentava o problema de escrever em um latim que os humanistas considerariam clássico a respeito de fenômenos desconhecidos dos antigos romanos. Os próprios humanistas estavam divididos quanto a essa questão, com os “ciceronianos” opondo-se a neologismos enquanto (...) outros consideravam que algumas novas palavras latinas eram necessárias.

Considerações finais

Este artigo apresentou o estado atual de nossa pesquisa de Iniciação Científica, intitulada “Glossário de topônimos latinos do Brasil em *Historia navigationis in Brasiliam*”. Até o presente momento, foram levantados topônimos dos dez primeiros capítulos e da *epistola* de nosso *corpus*. Os resultados parciais da análise dos dados nos apontam a presença de uma confluência de concepções linguísticas no latim adotado em *HNB*. Percebemos que o tradutor recorre ao léxico latino clássico, embora este seja ressignificado em algumas descrições, mas, nem por isso, se opõe a latinizar palavras de outros idiomas (francês, tupi etc.) ou a usar neologismos de forma criados em latim.

Como vimos, a reação dos não ciceronianos aos ciceronianos ortodoxos abriu campo para que fosse aceita, pelas novas gerações de humanistas, a inclusão de novas palavras que designassem o novo. Assim, os conhecimentos produzidos com as descobertas científicas e explorações pelo mundo, puderam ser difundidos internacionalmente por meio de termos latinos relacionados a toda uma diversidade de culturas, objetos, costumes e paisagens antes desconhecidas. Somente com o contato

¹⁶ “O dourado, que ao meu parecer, é chamado assim por ser visto na água com cor amarelada semelhante ao ouro, figura próxima ao salmão”.

¹⁷ Veja-se FARIA, 1967.

com obras como *HNB* podemos mensurar o quanto a língua dos antigos romanos se aproximou do território brasileiro, possibilitando-nos o estudo não apenas da língua, mas também dos fatos históricos e culturais testemunhados por olhos estrangeiros.

Para fins futuros, continuaremos com o levantamento de dados dos demais capítulos e apêndices do livro. Posteriormente, procederemos à análise dos novos dados colhidos para, por fim, elaborarmos o glossário, que virá acompanhado de um texto introdutório acerca da metodologia, objetivos e questões pertinentes à pesquisa.

Referências

AMARANTE, José. O latim no Brasil após a segunda metade do século XX e a emergência de novos materiais didáticos. In: CRAVO, Cláudia; MARQUES, Susana (Org.). *O ensino das línguas clássicas: reflexões e experiências didáticas*. 1. ed. Coimbra: Coimbra, 2017, v. 1, p 91-109.

BIONDO, Flavio. *Historiarum abinclinacione Romanorum imperiidecades*. Veneza: Octavianus Scotus, 1483.

BORBA, Francisco da Silva. *Organização de dicionários: uma introdução à lexicografia*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BURKE, Peter. Traduções para o latim na Europa Moderna. in BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia. *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. *Dicionário tupi (antigo) português*. Salvador: BCB, 1987.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 4ª ed. Rio de Janeiro: NME, 1967.

_____. *Gramática Superior da Língua Latina*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1958.

HELANDER, Hans. Neo-latin Studies: Significance and Prospects. *Symbolae Osloenses* n. 76, 2001, p. 5-102.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

IRIARTE SANROMÁN, Á. *A unidade lexicográfica: palavras, colocações, frasesmas, pragmatemas*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos, 2001.

LÉRY, Jean de. *Historia navigationis in Brasiliam: qva describitvr avtoris nauigatio, quaeque in mari vidit memoriae prodenda: Villagagnonis in America gesta: Brasiliensium victus & mores, a nostris ad modum alieni, cum eorum linguae dialogo: animalia etiam, arbores, atque herbae, reliquaque singularia & nobis penitus incognita*. Genève: Suíça, 1586.

_____. *Histoire d'un Voyage fait em la terre du Brésil*. La Rochelle: Antoine Chuppin, 1578.

LOPES, Célia Regina dos Santos *et alii*. *Olhares sobre o português medieval*: Filologia, História e Língua. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2017.

MARIZ, Vasco; PROVENÇAL, Lucien. *Os franceses na Guanabara*: Villegagnon e a França Antártica. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

NUÑEZ GONZÁLEZ, Juan Maria. *Ciceronianismo y latin renacentista*. Minerva: Revista de filologia clásica, n. 5, 1991. p. 229-258.

SILVA, Edson Nunes da. In CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. *Dicionário tupi (antigo) português*. Salvador: BCB, 1987.

Data de envio: 21-10-2018

Data de aprovação: 20-02-2019

Data de publicação: 05-10-2019

O sistema nominal latino nos *Rudimenta Grammatices*, de Nícolo Perotti

Marcelle Mayne Ribeiro da Silva;* Fábio Frohwein de Salles Moniz**

RESUMO: Este artigo objetiva explorar o sistema nominal latino nos *Rudimenta Grammatices*, de Nícolo Perotti (Roma, 1475), a fim de tecer algumas reflexões acerca do ensino de latim no Renascimento Italiano e recompor ideias linguísticas presentes em tal compêndio. Para tanto, apresentamos a nomenclatura do sistema nominal utilizada por Perotti, comparando com as que utilizaram Sêrvio, Prisciano e Donato, autores da Antiguidade tardia usados como modelo para o ensino de latim durante a Idade Média. A partir dessa apresentação, proporemos uma pequena discussão sobre pontos de ruptura e de continuidade entre o latim ensinado na Idade Média e no Renascimento.

Palavras-chave: Renascimento; ensino de latim; *Rudimenta grammatices*; Nícolo Perotti.

The Latin nominal system in the *Rudimenta Grammatices*, by Niccolò Perotti

ABSTRACT: This article aims to explore the Latin nominal system in the *Rudimenta Grammatices*, by Niccolò Perotti (Rome, 1475), in order to reflect on Latin teaching in Italian Renaissance, and to restore linguistic ideas included in this compendium. For this purpose, we compare Perotti's nomenclature with that one employed by Servius, Priscianus and Donatus, authors who wrote at Late Antiquity and whose works were used to teach Latin during Middle Ages. Then, we will propose a short discussion about points of rupture and continuity between the Latin taught in the Middle Ages and in the Renaissance.

Keywords: Renaissance; Latin teaching; *Rudimenta Grammatices*; Niccolò Perotti.

Introdução

O presente trabalho foi escrito a partir de uma comunicação apresentada na XXV Semana de Estudos Clássicos da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em 2018. No referido evento, a comunicação, intitulada “A nomenclatura do sistema nominal latino dos *Rudimenta Grammaticae* dos séc. XV e XVI: primeiros resultados”, apresentou um

* Graduanda em Letras – Português-Latim na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participa do Núcleo de documentação em línguas clássicas. É vinculada ao projeto de extensão "Os clássicos no acervo de obras raras da Biblioteca Nacional.

** Possui Graduação em Latim (1999), Doutorado (2010) em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Doutorado (2018) em Letras Clássicas pela mesma instituição, onde atualmente é Professor Adjunto de Língua e Literatura Latinas, em regime de 40 horas semanais com dedicação exclusiva. Atuante em crítica textual, investiga a transmissão da literatura latina em edições modernas, com especial interesse na obra de Catulo, Tibulo e Propércio. Dedicar-se ainda ao estudo e tradução de autores novilatinos, orientando pesquisas em nível de Graduação e Pós-Graduação. Coordena o projeto de extensão Núcleo de Documentação em Línguas Clássicas junto à Fundação Biblioteca Nacional, para a otimização de descrições de obras raras em latim e grego integrantes do Catálogo Bibliográfico do Patrimônio Nacional (CBPN).

recorte de nossa pesquisa de Iniciação Científica, que começamos a desenvolver há cerca de um ano. A pesquisa tem por objetivo comparar alguns dos chamados *Rudimenta grammaticae/grammatices* produzidos e utilizados durante os séculos XV e XVI, que compreendem parte do Renascimento, a fim de mapear e estudar noções linguísticas e gramaticais vigentes naquela época.

A pesquisa de Iniciação Científica nasceu do projeto de extensão chamado “Os clássicos no acervo de Obras raras da Fundação Biblioteca Nacional”. O projeto objetiva ajudar os profissionais de biblioteconomia a catalogar de uma forma melhor as obras escritas em grego e latim. No contato com as obras raras, descobrimos muitos livros intocados que revelam bastante sobre o latim, sua difusão e expansão através dos séculos. Portanto, dentre as obras constantes na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), escolhemos para trabalhar na Iniciação Científica: *Rudimenta grammatices*, de Nicolo Perotti; *Contextus Vniuersa grammatices Despauterianae primae partis*, de Jean Pellison; *Rudimenta grammatices ex Institutiones Emmanuelis Alvari*, de Manuel Alvares; *Rudimenta grammatices*, de Thomas Linacre.

Para este artigo, no entanto, buscamos trabalhar apenas com a primeira obra que compõe o *corpus: Rudimenta Grammatices*, de Nícolo Perotti. Embora publicada pela primeira vez em 1473, em Roma, a edição que aqui utilizaremos será a de 1475 pelo fato de pertencer ao acervo da Divisão de Obras Raras (DIORA) da FBN. Sendo assim, faremos, neste trabalho, uma breve apresentação da nomenclatura do sistema nominal latino utilizada por Nícolo Perotti em seus *Rudimenta grammatices*. Para tanto, procederemos à contextualização histórica da publicação da obra e abordaremos, sucintamente, sua repercussão quando veio a público. Comparando as nomenclaturas utilizadas por Perotti com as usadas por Sérvio, Prisciano e Donato - autores da Antiguidade tardia que serviram como modelo para o ensino de latim na Idade Média – discutiremos pontos de ruptura e de continuidade entre o latim ensinado na Idade Média e no Renascimento.

1. Educação no Renascimento Italiano e sua função social

Convencionou-se caracterizar o Renascimento como um período histórico entre os séculos XIV e XVI em que houve uma tentativa de retorno aos ideais clássicos. Entretanto, tal definição merece algumas revisões e ponderações. Primeiramente de ordem geográfica, uma vez que o Renascimento não foi homogêneo no continente europeu e também nem toda a Europa recebeu o movimento da mesma forma. Sendo assim, neste artigo, estaremos sempre nos referindo ao Renascimento italiano. É necessário, ainda, fazermos uma ponderação de ordem temporal, pois em dois séculos, aproximadamente, muitos conceitos e ideias podem ser reinterpretados e mudados. Portanto, trataremos aqui em específico do século XV, período de ouro do Renascimento italiano, conforme Peter Burke (2009).

Antes de nos concentrarmos no período delimitado acima, voltemo-nos, rapidamente, à Idade Média, mais especificamente ao século XII. Consoante Burke, assim “como outros filhos que se rebelam contra a geração dos pais, estes homens deviam mais do que julgavam à ‘Idade Média’ que tão frequentemente denunciavam” (Burke, 2009, p. 10-11). Em outras palavras, a ruptura com os ideais do Medieval não fora assim tão brusca, como se convencionou acreditar, principalmente por influência do pensamento de Burckhardt, o primeiro grande historiador do Renascimento italiano. Nesse sentido, é oportuno observarmos algumas características dos estudos de humanidades durante esse período, sobretudo do ensino de latim básico integrante do *quadriuium*.

Conforme Jacques Le Goff (2018) aponta, com o surgimento das primeiras universidades, e, inclusive, com o método da escolástica, abriu-se espaço para os estudos de humanidades. Já na Idade Média, havia humanistas, na essência do termo: homens que estudavam as humanidades. É o que Le Goff chama de “Intelectual da Idade Média”, o homem da cidade antenado com as descobertas científicas da época, um mestre erudito cujo ofício era ensinar aquilo que aprendia. Nesse cenário, o papel do latim é bastante significativo, visto que era uma língua pragmática, usada para circulação do conhecimento, com seus empréstimos de romances e neologismos.

Robert Black (2003) nos atenta para o fato de que o ensino básico de latim (*quadrivium*) era composto por três níveis: *abecedarius*, *psalterius* e *donadello*. O primeiro nível consistia em uma apresentação das primeiras letras; era a alfabetização. O segundo, por sua vez, compreendia o estudo de salmos penitenciais pré-escolhidos, a fim de memorizá-los e recitá-los em voz alta. Finalmente, no terceiro nível, eram aprendidos os primeiros rudimentos de gramática, como noções básicas de morfologia e sintaxe latinas. É interessante notarmos que não havia espaço para o ensino de línguas vernáculas, dado que os romances ainda não estavam estabelecidos, nem havia norma ortográfica fixada. Tal fato corroborava a importância do ensino de latim.

No Renascimento italiano, o desejo de retorno aos ideais clássicos trouxe desdobramentos com relação à língua. Diferentemente da Idade Média, o humanista renascentista dedicava-se ao estudo da dialética, retórica e gramática não mais voltados exclusivamente para fins religiosos, mas como um fim em si mesmo. Quanto ao latim, apesar de nessa época já se terem fixados alguns vernáculos, a circulação de conhecimento ainda era feita em língua latina. O idioma dos antigos romanos, portanto, desfrutava de prestígio frente às línguas modernas.

Todavia, devem ser feitas algumas ponderações sobre o latim no Renascimento. Segundo Nuñez González (1991), devemos observar que, nesse período histórico, ocorreu um embate entre, pelo menos, duas gerações no que diz respeito ao uso do latim. Havia humanistas que objetivavam escrever em total consonância com os autores latinos clássicos, elegendo Cícero como modelo e, por isso, sendo chamados de ciceronianos. Dessa forma, restringiram-se ao léxico e estruturas sintáticas presentes na obra do orador latino, condenando o emprego de neologismos e barbarismos. Para o pesquisador espanhol, o termo latim renascentista designa o latim dos ciceronianos. De outro lado, havia os humanistas não ciceronianos, que propugnavam que o latim não deveria ser limitado apenas à linguagem de Cícero ou de qualquer outro autor clássico, pois: 1. Cícero não legou vocabulário para falar de qualquer tema, sobretudo elementos e conceitos modernos; 2. a ordem das palavras nas construções sintáticas de um autor clássico segue, frequentemente, critérios rítmicos (metros na poesia, cláusulas métricas na prosa); 3. agilidade moderna, necessidades de comunicação, entre outras demandas. A esse latim, Nuñez González denomina neolatim.

Dessa maneira, é importante fazermos algumas reflexões acerca do ensino de latim básico (*quadrivium*) no Renascimento: 1. Em que medida, o ensino de latim consiste numa das continuidades da Idade Média no Renascimento?; 2. O latim pensado e ensinado como língua de cultura, de transmissão do conhecimento, com seus empréstimos bárbaros e neologismos, estava presente no ensino básico?; e 3. Até que ponto as polêmicas entre ciceronianos e não ciceronianos influenciavam o ensino básico de latim? Tais indagações são essenciais para investigarmos o tipo de abordagem aplicada ao ensino de latim durante o Renascimento. Contudo, não é nosso objetivo responder essas questões no presente artigo, uma vez que nossa pesquisa ainda se encontra em andamento. Resta analisarmos completamente as obras pertencentes ao *corpus* da pesquisa de Iniciação Científica mencionada no início deste trabalho.

2. Os *Rudimenta Grammatices*, de Nicolás Perotti

Os *Rudimenta Grammatices* foram publicados pela primeira vez em Roma, em março de 1473. O livro foi o *best seller* dos compêndios de gramática latina da época e foi muito bem-sucedido economicamente devido ao formato do livro ser compacto e a linguagem de fácil compreensão; houve mais de trinta impressões do livro. Importa destacarmos aqui que a impressão com a qual trabalhamos é de 1475, devido à facilidade de acesso, uma vez que essa obra integra o acervo da Divisão de Obras Raras (DIORA) da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). A obra de Perotti fez tamanho sucesso, porque, segundo Percival (1996), foi o primeiro compêndio gramatical que compreendia o ensino de latim em todas as suas modalidades: as letras, morfologia, sintaxe, estilo.

Percival (1996) nos relata que, devido ao grande sucesso, os *Rudimenta* foram muitas vezes reimpressos, e a segunda impressão saiu um pouco depois da primeira, em maio de 1474, por Giovanni Filippo La Legname. Em 1475, houve seis reimpressões. Depois disso, sucederam-se reimpressões da obra em várias regiões da Itália: Roma (1476), Pádua (1475), Veneza (1475 e 1476), Milão e Bolonha (1478), Toscolano (1480), Nápoles (1475, 1476 e 1478). Inegavelmente, os *Rudimenta* foram muito bem recebidos não só na Itália, como em outras partes da Europa: Espanha, França, Bélgica, Suíça e Alemanha.

Outro fato relevante é que foram feitas adaptações dos *Rudimenta* nas impressões fora da Itália. Na obra, há palavras, sintagmas e até frases inteiras em italiano, principalmente na parte de estilo, em que o autor ensina como bem escrever em latim. É interessante notarmos que só foram traduzidos os trechos em vernáculo, permanecendo inalteradas as passagens em latim. Assim, por exemplo, na edição alemã de Bernard Perger, há a tradução do conteúdo em italiano para o vernáculo local. Tal adaptação foi chamada *Grammatica nova* e publicada em 1479. Na França, uma adaptação foi feita por Bádio Ascênsio e, segundo Phillipe Renouard, veio a público em 1504, ganhando posteriormente treze reimpressões.

Quanto à biografia do autor, sabemos que Nicolás Perotti foi arcebispo de Siponto, cidade ao sul da Itália. Nasceu em 1429, em Sassoferato, Itália, e morreu em 1480, na sua cidade de origem. Sempre deu aulas, chegando a lecionar por um tempo na Universidade de Bolonha. Suas obras abordam assuntos, como métrica, literatura clássica, e escritos de cunho didático, como os *Rudimenta grammatices*, obra dedicada a seu sobrinho Pirro e [...] *uosque omnes ingenui adolescentes quibus grammatices exquisitissime cura est tanquam de specula*.¹

Perotti começa os *Rudimenta* escrevendo um prefácio, em que justifica a importância de seu compêndio. A obra está estruturada em perguntas e respostas, que apresentam, primeiramente, cunho religioso, indagando-se sobre as principais orações da Igreja, numa espécie de “*psalterius* modernizado”. Depois, o autor prossegue de forma crescente por níveis de construção da linguagem: letras, sílabas, orações e, finalmente, partes do discurso, ou seja, morfossintaxe da língua latina. Ao final de cada seção, há o *De modo examinandi* (sobre a maneira de examinar), isto é, uma subseção composta de exercícios de treinamento do assunto abordado, que faz uma síntese do conteúdo exposto. Depois de tratar das partes do discurso, Perotti se ocupa de aspectos estilísticos, como *De soloecismo* (sobre solecismo), *De metaplasmo* (sobre metaplasmo), *De schematibus lexeos* (sobre as formas das palavras), *De tropo* (sobre tropo), *De punctis quibus oratio*

¹ “E todos vós, adolescentes de bem, que tendes preocupação com o maior aprofundamento de gramática no propósito de excelência”. (tradução nossa)

distinguitur (sobre os pontos pelos quais a oração é dividida), *De componendis epistolis* (sobre a construção das cartas), encerrando com uma *Peroratio* (peroração). Percebemos, portanto, que Nícolo Perotti tentou elaborar uma obra bastante completa, que fosse útil tanto ao *quadriuium* quanto ao começo do *triuuium*.

3. Análise e discussão dos dados: a nomenclatura do sistema nominal latino

Nesta seção faremos, primeiramente, uma breve análise do prefácio dos *Rudimenta grammatices*, de Nícolo Perotti, e da nomenclatura utilizada para explicar o sistema nominal (*De nomine*). Em seu prefácio, além de fazer a dedicatória, Perotti se posiciona em relação aos autores latinos antigos:

Que vós cedais espaço, agora, deixando a prolixidade rebuscada de Prisciano, Sérvio e Donato, para experimentar, de igual modo, uma obra muito clara e nova de Nícolo Perotti, Arcebispo de Siponto. Nela, pois, há toda suavidade e leveza. Com efeito, como parece bem a Quintiliano e também aos mais velhos, a gramática é interessante aqui. Toda útil. Toda clara. A concisão se deveu tanto quanto, verdadeiramente, a suprimir coisas supérfluas; não omitir as coisas necessárias, de fato convenientes. (Tradução nossa)²

É, no mínimo, curioso o fato de Perotti criticar Prisciano, Sérvio e Donato, principalmente por esses autores serem antigos, e o período em questão ser o Renascimento. Conforme já mencionado, os humanistas renascentistas buscavam seus fundamentos nos clássicos, haja vista a menção a Quintiliano como argumento de autoridade. Logo, esse aparente paradoxo merece algumas considerações.

Em relação à crítica de Perotti, devemos relativizar qualquer intenção de ruptura completa com Prisciano, Sérvio e Donato, já que muitos dos termos por ele utilizados aproximam-se da nomenclatura presente nas obras dos referidos gramáticos. Sabemos que tais autores, principalmente Donato, eram bastante utilizados no ensino de latim durante a Idade Média. À primeira vista, a crítica de Perotti poderia evidenciar uma tentativa de distanciamento da Idade Média, o que, na verdade, não se verifica de todo, quando procedemos a uma análise comparativa das nomenclaturas utilizadas por Sérvio, Prisciano, Donato e Perotti.

Élio Donato (320-380 d.C.) escreveu, dentre outras obras, uma gramática da língua latina, chamada *Ars grammatica*. Posteriormente, foi dividida em duas partes, sendo a primeira bastante utilizada durante toda a Idade Média e boa parte do Renascimento europeu. A parte inicial, intitulada *Ars minor*, compreende as oito partes do discurso explicadas no esquema de perguntas e respostas, sendo a primeira obra de que temos notícia a usar esse recurso didático. A segunda parte, da qual nos restaram apenas fragmentos, denominada *Ars maior*, traz um conteúdo de fonética, métrica e estilística. No quadro 1 abaixo, há uma síntese da nomenclatura utilizada no sistema nominal da *Ars minor*, de Donato.

² *Vt jam Prisciani Servii et Donati molesta prolixitate relictæ ad praeclarissimum opus et nouellum Nicolai Peroti Archiepiscopi Sypontini degustandum pariter concedatis. In eo enim omnis suauitas atque jocunditas. Siquidem ut placet Quintiliano etiam senibus jocunda est grammaticæ hic omnis utilitas. Omnis claritas. Breuitas uero tanta quanta debuit superflua tollere et resecare. Necessaria uero commoda non omitttere. Hic breui poteritis ad summum grammatices euadere.*

- Os nomes se flexionam de seis maneiras: *qualitas* (“qualidade”), *comparatio* (“comparação”), *genus* (“gênero”), *numerus* (“número”), *figura* (“figura”), *casus* (“caso”);
- A *qualitas* de um *nomen* pode ser *propria* (“própria”) ou *appellatiua* (“apelativa”);
- A *comparatio* acontece nos graus *positiuus* (“positivo”), *comparatiuus* (“comparativo”) e *superlatiuus* (“superlativo”);
- O *genus* de um *nomen* pode ser *masculinum* (“masculino”), *femininum* (“feminino”), *neutrum* (“neutro”), *commune* (“comum”), *epicoenum* (*promiscum*) (“epiceno”/ “promíscuo”);
- Quanto ao *numerus*, um *nomen* pode ser *singulare* (“singular”) ou *plurale* (“plural”);
- A *figura* de um *nomen* pode ser *simplex* (“simples”) ou *composita* (“composta”);
- Os nomes se flexionam em seis *casus*: *nominatiuus* (“nominativo”), *genitiuus* (“genitivo”), *datiuus* (“dativo”), *accusatiuus* (“acusativo”), *uocatiuus* (“vocativo”), *ablativus* (“ablativo”).

Quadro 1

Mário Sêrvio Honorato (326-[?] d.C.) não escreveu uma gramática, mas o *Commentarius in artem Donati*, uma compilação de comentários sobre a *Ars grammatica* de Donato. Nessa obra, Sêrvio explica as categorias utilizadas por Donato e comenta as divergências entre gramáticos para categorizar as partes do discurso. Procedamos a uma síntese do que Sêrvio nos propõe em relação ao sistema nominal do latim. Vejamos o quadro abaixo:

- Os nomes se flexionam de seis maneiras: *qualitas* (“qualidade”), *comparatio* (“comparação”), *genus* (“gênero”), *numerus* (“número”), *figura* (“figura”), *casus* (“caso”);
- A *qualitas* de um *nomen* pode ser *propria* (“própria”) ou *appellatiua* (“apelativa”);
- A *comparatio* acontece nos graus *positivus* (“positivo”), *comparatiuus* (“comparativo”) e *superlatiuus* (“superlativo”);
- O *genus* de um *nomen* pode ser dado de duas maneiras: por *natura* (“natureza”) ou por *auctoritas* (“autoridade”). Os gêneros dados por *natura* são *masculinum* (“masculino”) e *femininum* (“feminino”), já os dados pela *auctoritas* são *neutrum* (“neutro”), *commune* (“comum”), *omne* (“total”) e *epicoenon* (“epiceno”);
- Quanto ao *numerus*, um *nomen* pode ser *singulare* (“singular”) ou *plurale* (“plural”);
- A *figura* de um *nomen* pode ser *simplex* (“simples”) ou *composita* (“composta”);
- Os nomes se flexionam em seis *casus*: *nominatiuus* (“nominativo”), *genitiuus* (“genitivo”), *datiuus* (“dativo”), *accusatiuus* (“acusativo”), *uocatiuus* (“vocativo”), *ablativus* (“ablativo”).

Quadro 2

A obra mais famosa de Prisciano de Cesareia (480 - c. 530 d.C.) são as *Institutiones grammaticae*. Nela, o gramático faz uma ampla explanação da língua latina,

usando autores clássicos como exemplos. As *Institutiones* são compostas de dezoito livros, dos quais os dezesseis primeiros são geralmente conhecidos como *Priscianus Maior* e contêm os elementos básicos de gramática latina. Os livros 17 e 18 consistem em descrições de sintaxe e estilo da língua latina e são chamados de *Priscianus Minor* ou *De constructione*. No quadro 3 abaixo, expomos uma síntese da nomenclatura utilizada por Prisciano para categorizar o sistema nominal.

- Os nomes se flexionam de cinco maneiras: *species* (“espécie”), *genus* (“gênero”), *numerus* (“número”), *figura* (“figura”), *casus* (“caso”);
- A *species* de um *nomen* pode ser *propria* (“própria”) ou *appellatiua* (“apelativa”), que, por sua vez, se subdividem em *principalis* (“principal”) ou *derivatiua* (“derivada”). Os *nomina propria* são: *praenomen* (“prenome”), *nomen* (“nome”), *cognomen* (“cognome”/“epíteto”), *agnomen* (“agnome”/“apelido”). Os *nomina appellatiua*: *corporalia* (“corporais”/“concretos”) ou *incorporalia* (“incorporais”/“abstratos”), que se ramificam, ainda, em *homonymum* (“homônimo”), *synonymum* (“sinônimo”) e *adiectiuum* (“adjetivo”). Esse último, em: *gentile* (“gentílico”), *patrium* (“pátrio”), *interrogatiuum* (“interrogativo”), *infinitum* (“infinito”), *relatiuum vel demonstratiuum vel similitudinis* (“relativo ou demonstrativo ou de semelhança”), *collectiuum* (“coletivo”), *dividuum* (“isolado”), *facticium* (“onomatopaico”), *generale* (“geral”), *speciale* (“especial”), *ordinale* (“ordinal”), *numerale* (“numeral”), *absolutum* (“absoluto”), *temporale* (“temporal”), *locale* (“local”).
- O *genus* de um *nomen* pode ser dado pela *ratio naturae* (“estado da natureza”): *masculinum* (“masculino”) e *femininum* (“feminino”), ou pela *ratio qualitatum* (“estado de qualidades”): *commune* (“comum”), *neutrum* (“neutro”), *epicoenum (promiscuum)* (“epiceno”/“promíscuo”);
- Quanto ao *numerus*, um *nomen* pode ser *singulare* (“singular”) ou *plurale* (“plural”);
- A *figura* de um *nomen* pode ser *simplex* (“simples”), *composita* (“composta”) ou *decomposita* (“decomposta”);
- Os nomes se flexionam em dois grandes *casus*: *rectus* (“reto”) e *obliquus* (“oblíquo”). O *casus rectus* é o *nominatiuus* (“nominativo”), e o *obliquus* pode ser *genitiuus* (“genitivo”), *datiuus* (“dativo”), *accusatiuus* (“acusativo”), *uocatiuus* (“vocativo”) e *ablatiuus* (“ablativo”).

Quadro 3

Finalmente, no quadro 4, sucedamos a uma síntese do sistema nominal descrito por Perotti nos *Rudimenta grammatices*:

- Os *nomina* dividem-se entre *substantiua* (“substantivos”) e *adiectiua* (“adjetivos”);
- Os *nomina*, tanto *substantiua* quanto *adiectiua*, dividem-se em *propria* (“próprios”) ou *communia (appellatiua)* (“comuns”/“apelativos”);
- Os *nomina* se flexionam de cinco maneiras: *species* (“espécie”), *genus* (“gênero”), *numerus* (“número”), *figura* (“figura”), *casus* (“caso”);
- A *species* de um *nomen* pode ser *primitiua* (“primitiva”) ou *derivatiua* (“derivativa”). Se *commune*, os *nomina*, tanto *primitiua* quanto *derivatiua*, se ramificam em: *corporale* (“corporal”/“concreto”), *incorporale* (“incorporal”/“abstrato”), *homonimum* (“homônimo”), *synonymum*

(“sinônimo”), *proprium* (“próprio”), *appellatium* (“apelativo”), *substantium* (“substantivo”) e *adiectium* (“adjetivo”). Este último se divide em: *gentile* (“gentílico”), *patrium* (“pátrio”), *interrogatium* (“interrogativo”), *infinitum* (“infinito”), *relatium* (“relativo”), *colectium* (“coletivo”), *dividuum* (“isolado”), *fictitium* (“onomatopaico”), *generale* (“geral”), *speciale* (“especial”), *ordinale* (“ordinal”), *numeral* (“numeral”), *absolutum* (“absoluto”), *temporale* (“temporal”), *locale* (“local”). Se *proprium*, o *nomen* se ramifica em: *pronomen* (“prenome”), *nomen* (“nome”), *cognomen* (“cognome”/“epíteto”), *agnomen* (“agnome”/“apelido”). Os *nomina derivatiua* subdividem-se em: *patronimicum* (“patronímico”), *possessivum* (“possessivo”), *comparatium* (“comparativo”), *superlatium* (“superlativo”), *diminutivum* (“diminutivo”), *denominatium* (“denominativo”), *uerbale* (“verbal”), *participiale* (“participial”), *aduerbiale* (“adverbial”);

- Os *nomina* latinos se distribuem em sete *genera*: *masculinum* (“masculino”), *femininum* (“feminino”), *neutrum* (“neutro”), *commune* (“comum”), *omne* (“total”), *promiscuum* (“epiceno”/“promíscuo”), *incertum* (“incerto”);
- Quanto ao *numerus*, os *nomina* podem se flexionar em *singularia* (“singulares”) ou *pluralia* (“plurais”);
- A figura de um *nomen* pode ser *simplex* (“simples”), *composita* (“composto”) ou *decomposita* (“decomposto”);
- Os *nomina* se flexionam em seis *casus*: *nominatiuus* (“nominativo”), *genitiuus* (“genitivo”), *datiuus* (“dativo”), *accusatiuus* (“acusativo”), *uocatiuus* (“vocativo”), *ablatiuus* (“ablativo”).

Quadro 4

O compêndio de Perotti retoma a tradição gramatical da Antiguidade tardia e do Medievo, como podemos notar, através da semelhança entre as nomenclaturas do sistema nominal utilizadas por ambos os gramáticos. Perotti chega a usar as mesmas palavras de Prisciano para exemplificar as categorias de *nomina*. Então, por que os *Rudimenta* fizeram tanto sucesso já que, aparentemente, são uma “cópia” das *Institutiones grammaticae*, de Prisciano? Se analisarmos atentamente o sistema nominal proposto por Perotti, veremos que se trata de uma estratégia para encurtar as exposições de Prisciano, Sérvio e Donato e, conseqüentemente, torná-las mais didáticas. Perotti alega que a obra destes autores é *molesta* (“rebuscada”), enquanto a dele própria é *praeclarissima* (“a mais clara de todas”).

Uma hipótese que apontamos para interpretar tal fenômeno está relacionada à questão da materialidade do livro. Livros eram produtos caros e custosos de serem produzidos. Portanto, um livro menor e que abarque muitos conteúdos certamente é muito mais vantajoso para o comprador e, conseqüentemente, faz mais sucesso. Se compararmos as características físicas dos compêndios de Prisciano e de Perotti, verificaremos que o primeiro apresenta 272 folhas de 32 cm (altura), ao passo que o segundo, 102 folhas de 28 cm (altura). Em outras palavras, os *Rudimenta* de Perotti têm, aproximadamente, a metade da dimensão física das *Institutiones* de Prisciano.³

Considerações finais

³ No acervo da DIORA, da FBN, há uma edição da gramática de Prisciano, de 1476, e a edição dos *Rudimenta* de Perotti, de 1475, que nos possibilitaram constatar materialmente o contraste de dimensões físicas dessas obras.

No presente artigo, apresentamos as nomenclaturas utilizadas para o sistema nominal latino em alguns famosos compêndios gramaticais, a saber: *Ars minor*, de Donato; *Commentarius in artem Donati*, de Sérvio; *Institutiones grammaticae*, de Prisciano; e *Rudimenta grammatices*, de Nícolo Perotti. Para tanto, procedemos a uma síntese do sistema nominal de cada compêndio e, em seguida, a uma comparação. Com isso, constatamos continuidades e rupturas no que diz respeito à tradição gramatical do Medievo na Renascença, o que nos possibilita desmistificar a ideia de que o Renascimento recusou todas as ideologias e práticas da Idade Média.

O ensino de latim, tanto na Idade Média quanto no Renascimento, gozou de prestígio, pois era língua franca de circulação do conhecimento. Sendo assim, observar como essa língua era ensinada e aprendida é importante para nos atentarmos ao fato de que não havia uma forma única de registro do latim, visto que foram muitos séculos de uso do idioma, a exemplo dos embates entre ciceronianos e não ciceronianos. Além disso, um levantamento das obras mais utilizadas para o ensino-aprendizagem do latim revela-nos possíveis divergências ou convergências quanto ao pensamento linguístico da época.

No tocante aos *Rudimenta grammatices*, percebemos que seu autor buscou olhar para a tradição e, apropriando-se de nomenclaturas e conceitos utilizados, em sua maioria, por Prisciano, encurtou o compêndio para tornar didática sua obra e, assim, popularizá-la. Ademais, uma análise mais atenta nos aponta que devemos sempre prestar atenção aos recursos físicos disponíveis para a elaboração de um livro em cada época. Naquele momento, em que as primeiras impressões de livros começaram a ser feitas, havia a problemática do custo para se imprimir um livro e também a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas de impressão. Logo, um livro que apresentasse dimensões menores, mas conteúdo completo, provavelmente faria sucesso; e foi o que, de fato, aconteceu com os *Rudimenta*. Como já escreveu o metricista Terenciano Mauro, “*habent sua fata libelli*” (“os livros têm o seu destino”).

Referências

BLACK, Robert. *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge, 2003.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento da Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. *O Renascimento*. ed. 2. Lisboa: Texto & grafia, 2014.

DONATO, Élio. *Ars minor*. Disponível em <http://www.thelatinlibrary.com/don.html> acesso em 06 de agosto de 2018.

HONORATO, Mário Sérvio. *Commentarius in artem Donati*. Disponível em <<http://latin.packhum.org/loc/2349/2/0#0>> acesso em 22 de agosto de 2018.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. ed. 9. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

MAURO, Terenciano. *De illiteris Syllabis tedibus et metris*. Berlim: Typis et impensis G. Reimeri, 1836.

NUÑES GONZÁLEZ, Juan Maria. Ciceronianismo y latín renascentista. *Minerva: Revista de filologia clásica*, n. 5, Espanha, 1991, p. 229-258.

PERCIVAL, W. Keith. *Editing Niccolò Perotti's Rudimenta Grammatices*. Sassoferato: [s. n.], 1996. Disponível em <<http://people.ku.edu/~percival/Sassoferrato1996.html>> acesso em 27 de agosto de 2018.

PEROTTI, Nícolo. *Rudimenta grammatices*. Roma: [s. n.], 1475.

PRISCIANO, Cesariense. *Institutiones grammaticae*. [s.l.], 1476.

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 22-09-2019

Data de publicação: 05-10-2019

O erotismo nas *Dionisiacas* de Nono de Panópolis

Paulo Henrique Oliveira de Lima*

RESUMO: A poesia bucólica helenística, presente nos *Idílios* de Teócrito, narra os insucessos amorosos em um ambiente rústico, e Nono imita as características desse tipo de poesia no canto XV das *Dionisiacas*. O presente artigo tem como objetivo estabelecer as passagens emuladas dos *Idílios* I, III, VII, XI e XXX nas *Dionisiacas*, e analisar os temas, estruturas e fórmulas que Nono utiliza a partir do poeta helenístico. Dessa forma, foi possível determinar o modo com que a bucólica influencia o amor na epopeia de Nono e é um dos elementos assimilados para formar a *ποικιλία* representada nas *Dionisiacas*.

Palavras-chave: *Dionisiacas*; poesia helenística; epopeia; Teócrito; Nono de Panópolis.

Eroticism in Nonnus of Panopolis' *Dionysiaca*

ABSTRACT: The Bucolic Hellenistic poetry, present in the *Idylls* of Theocritus, narrates the romantic failures in a rustic environment, and Nonnus imitates the characteristics of this type of poetry in *Dionysiaca*'s XV book. The present article aims to establish the emulated passages of the *Idylls* I, III, VII, XI and XXX in the *Dionysiaca*, and to analyze the themes, structures and formulas that Nonnus uses from the Hellenistic poet to compose his work. In this way, it was possible to determine how Bucolic poetry influences love in Nonnus' epic poetry and is one of the elements assimilated to form the *ποικιλία* represented in *Dionysiaca*.

Keywords: *Dionysiaca*; Hellenistic poetry; epic poetry; Theocritus; Nonnus of Panopolis.

Introdução

A definição de gênero na literatura grega é baseada nos elementos presentes no texto. Dessa forma, pode-se compreender que cada gênero é formado por um conjunto de regras implícitas ou explícitas, ou convenções tradicionais, características internas, como metro, estilo, temática, dialeto, linguagem e estrutura, de uma criação literária, adaptável não apenas ao gosto pessoal e às escolhas do poeta, mas também aos fatores sociais (GUTZWILLER (1991, p. 3-19); BARBANTANI (2018, p. 64)).

O gênero é uma série de pressuposições, ou códigos, que formam o sistema comunicativo no qual o autor compõe e o leitor compreende. Os gêneros literários têm

* Graduado em língua Grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2013). Desenvolveu a pesquisa de Iniciação Científica intitulada "O Mais Poderoso Adversário de Zeus" sob orientação do Dr. José Marcos Mariani de Macedo, sem bolsa-auxílio. Desenvolveu, de 2013-2016, junto ao programa de Letras Clássicas da USP, o projeto de mestrado "A Face Heróica de Dioniso nas *Dionisiacas* de Nono de Panópolis" sob a orientação do Dr. Fernando Rodrigues Júnior e com auxílio da bolsa CAPES. Em 2017 iniciou, no programa de Letras Clássicas da USP, o projeto de doutorado "A Recepção da Poesia Helenística nas *Dionisiacas* de Nono de Panópolis" sob orientação do Dr. Fernando Rodrigues Júnior.

sua própria dinâmica, mas também estão sujeitos a mudanças (LASEK, 2016, p. 402). Cada autor compõe dentro de uma estrutura em um gênero já desenvolvido e o transforma, criando, assim, uma obra que combina a tradição estabelecida com o novo e o inesperado (STANZEL, 1998, p. 143). A tentativa de enquadrar uma obra em um gênero específico pode parecer cultural, mas nem quando os limites são claros, a tentativa de delimitação de uma composição dentro de um estilo baseado somente em suas próprias características torna-se um problema. Dessa forma, a poesia helenística apresentou novas abordagens literárias, propondo a mistura e a transformação dos gêneros tradicionais (MAGALHÃES, 2014, p. 21).

As *Dionisiacas* apresentam elementos de variados gêneros e, em grande parte das passagens, a marca de um determinado gênero é tão grande que os pesquisadores não encontram dificuldades em afirmar que determinado trecho é um hino, um idílio, um epigrama, entre outros (LASEK, 2016, p. 404).

Como um poeta representante da *ποικιλία*¹, Nono, além de utilizar a epopeia e a tragédia, também emula a matéria pastoral abordada pelos poetas helenísticos e sua inovação reside em como o poeta integra o bucolicismo a outros elementos derivados de Homero e Píndaro, ao estabelecer os seus limites e criar uma inovação épica utilizando a estrutura bucólica². No poema de Nono, a *ποικιλία* é expressa tanto em estilo, com a variada gama de sinônimos que ocorrem dentro do texto, ou na forma pela qual o poeta busca diversificar a representação dos personagens, situações e objetos, e principalmente na estrutura do poema (LASEK, 2016, p. 402).

A bucólica, gênero que tem Teócrito como principal poeta e um pastor como personagem, é um dos diversos elementos experimentados nas *Dionisiacas*. As temáticas pastorais presentes nos *Idílios* são elementos facilmente identificáveis em uma ampliada gama de poemas emulados, sejam eles épicos, dramáticos e bucólicos. A poesia bucólica dos *Idílios* está, geralmente, relacionada ao lamento, ou dor, ligada ao erotismo, com a perda ou a rejeição da amada.

Com relação ao tema pastoral, o poema de Nono merece uma consideração especial, pois ele mistura o gênero com a épica bélica e utiliza a matéria bucólica para tentar cumprir seu implícito objetivo de superar Homero no proêmio do canto XXV³.

1. Desenvolvimento

Ao incluir diversas passagens com características bucólicas em seu poema, Nono demonstra uma imensa familiaridade com o gênero. Ao fazer uma descrição da era de ouro em I. 362-534⁴, ao narrar uma canção contendo as características pastorais, e em XXII. 1-54, em que a narrativa da atmosfera bucólica e os seus temas, como o amor, a música, o *ágon*, entre outros⁵, são evocados para demonstrar seu domínio da matéria.

¹ A *ποικιλία* é a variedade e transformação. É um estilo utilizado por Nono para compor as *Dionisiacas* que utiliza de diferentes estilos e gêneros, expressando ideias de variedade e complexidade.

² Hollis (1994, p. 46) vê o poema de Nono como um equivalente às *Metamorfoses*, de Ovídio, e nota a presença de gêneros tais quais a tragédia, a comédia, a didática, a filosofia, o epílio, a bucólica e a elegia. Isso pode demonstrar a preferência de Nono por gêneros alheios à epopeia, como é o exemplo do uso da bucólica para compor diversas passagens em seu poema.

³ Sobre a relação de Nono e Homero e seu implícito objetivo de superar o autor da *Ilíada*, ver Lima, 2006.

⁴ Outra descrição ocorre em XL. 185-97, em que remete a imagem composta por Virgílio na *Écloga IV*. 18.30.

⁵ Maiores comentários sobre a emulação da poesia bucólica nas *Dionisiacas* podem ser encontrados também em: Schmidt (1964); Schulze (1968); Halperin (1983, p. 249-55); Harries (1994, p. 72-6), Bernsdorff (2001, pp. 139-78) e Lasek (2009, p. 118-29; 2016, p. 406).

Uma das principais recriações da poesia bucólica de Teócrito ocorre no canto XV das *Dionisiacas*, no episódio envolvendo Hino e Niceia. Além de uma narrativa de conquistas territoriais, o poema de Nono conta também as investidas amorosas de Dioniso. A história do pastor é adicionada à versão tradicional como um protótipo das narrativas da paixão ardentes dentro do poema, especialmente as aventuras eróticas de Dioniso com garotas, seja qual for o resultado (positivo com Niceia e Aura, negativo com Beroe): o nome Hino é um possível jogo linguístico com o da ninfa, uma vez que o Hino, Ὕμνος, é um canto que celebra a vitória e Niceia, Νίκαια, é uma variação de νίκη. Pesquisadores como D’Ippolito (1964), Chuvin (1991) e Frangoulis (2014) analisaram que os episódios envolvendo Hino e Niceia e Dioniso e Niceia são análogos a outras histórias entre apaixonados e ninfas fugitivas (que recebeu uma classificação por D’Ippolito, sendo chamado de *παρθένοι φηγόδεμνοι*), testemunhado em particular nas *Metamorfoses* de Ovídio, mas que já era comum na literatura erótica helenística.

Niceia é apresentada como a figura de ninfa caçadora que escapa ao papel social das mulheres da cultura antiga e, conseqüentemente, do casamento, até o ponto de apresentar-se como uma segunda Artêmis, sendo descrita no próprio poema como Ἄρτεμις ἄλλη (XV. 171) e receber os tributos de animais selvagens, que a trocam por sua deusa (XV. 193-204). Hino é, ao contrário, uma figura convencional de pastor, boiadeiro⁶, cuja única oportunidade para entrar em contato com a caçada é se colocar dentro do idêntico ambiente rústico e silvestre frequentado por ambos (XV. 206-7). Na cultura grega, os pastores eram considerados indivíduos de classe baixa, por serem assalariados ou escravos (GUTZWILLER, 2006, p. 1). Dessa forma, o caráter de Hino, considerado insignificante em comparação com sua contraparte feminina agressiva, possui características bucólicas claras, embora seja geralmente atribuído aos personagens masculinos do romance grego, em especial Dáfnis, de *Dáfnis e Cloé* de Longo.

Hino se apaixona quando ele está passando pelo bosque e vê a ninfa. A paixão do pastor é descrita como profunda, utilizando uma citação de Teócrito em associação com o renascimento de motivos típicos do amor bucólico, nas *Dionisiacas* XV. 208-19:

καὶ νομίην ἐρατῆσι καλαύροπα χερσὶ
 τινάσσων
 εἰς βαθὴν ἦλθεν ἔρωτα καὶ οὐκέτι τέρπετο
 ποιίμη,
 εἵκελος Ἀγχίση ῥοδοειδέι, τοῦ ποτε Κύπρις
 ἀργεννὴν ἐνόμειν ὄρεσσινόμων
 στίχα τάρων
 κεστὸν ἐλαφρίζουσα βοοσσόον· ἀμφὶ δὲ
 λόχημιν
 βουκόλος ἀγρώσσουσαν ἰδὼν χιονώδεα
 κούρημ
 οὐ βοέης ἀγέλης ἐμπάζετο φοιταλέη δὲ
 εἰς ἔλος αὐτοκέλευστος ἐβόσκετο πόρτις
 ἐρήμη
 ἀρχαίου δυσέρωτος ἀποπλαγχεῖσα νομῆος,
 καὶ δαμάλη πεφόρητο περισκαίρουσα
 κολώναις
 ποιμένα μαστεύουσα νέος δ’ ἐπλάζετο βούτης
 παρθενικῆς ὀρόων ῥοδοειδέα κύκλα
 προσώπου

E o pastor agitou o cajado com lindas mãos,
 mas ele se apaixonou profundamente,
 e não mais se deleitou em pastorear,
 como o róseo Anquises, cuja corda branca de
 touros de montanha
 Cípris uma vez tendia, balançando o cinto para
 amarrar o gado.
 Quando o pastor viu a branca garota que
 caçava sobre os bosques,
 ele não se importou mais com o rebanho de
 gado;
 o bezerro se desviou para o pântano por sua
 própria vontade
 e pastoreou sozinho, vagando de seu antigo
 pastor, agora doente,
 e a novilha correu para as montanhas em busca
 de seu guarda.
 Mas o jovem animal estava vagando,
 pois viu as bochechas rosadas do rosto de uma
 jovem.

⁶ Ele é chamado de pastor 11 vezes durante o canto XV: *βουκόλος* nos versos 213, 308 e 361; *νομεύς* em 220, 305 e 401; *βούτης* em 204, 312, 390 e 399; e *ποιμῆν* em 398.

E no *Idílio* 3.41-4⁷

ἀ δ' Ἀταλάντα ὡς ἴδεν, ὡς ἐμάνη, ὡς ἐς βαθὺν ἄλατ' ἔρωτα. τὰν ἀγέλαν χῶ μάντις ἀπ' Ὀθρυος ἄγε Μελάμπους ἐς Πύλον	e Atalanta, tão logo o viu, pirou logo, e logo o amor bateu fundo. E a tropa Melampo, aquele vidente, de Ótris levou à Pilo.
---	---

Ao passo que temos alguns elementos que servem como *topoi* na poesia bucólica, como a renúncia do pastor às suas atividades de pastoreio, o trecho apresenta correspondência bastante precisa com os versos de Teócrito. O hemistíquio sublinhado em 209 corresponde a um trecho no *Idílio* 3, em que o desprezado pastor celebra uma série de episódios míticos de sucessos amorosos. O que é mais digno de atenção reside no fato de que nesses episódios o hemistíquio é sempre presente, ou seja, vemos uma variação de εἰς βαθὺν ἦλθεν ἔρωτα, como no *Id.* 3. 41-42, com ἐς βαθὺν ἄλατ' ἔρωτα. A paixão é profunda e violenta, ao passo de parecer um embuste divino.

Como os versos XV. 220-1 de Nono e 30.25-6 de Teócrito exprimem, não há forma de escapar dessa armadilha, que, no caso de Hino o levará a uma morte tão violenta quanto seu amor:

Nas *Dionisíacas*, XV. 220-1:

Καὶ δολόεις ἐρέθιζεν Ἔρωσ ποθέοντα νομῆα οἴστρω λαβροτέρω δεδονημένον	E o enganador Amor provocou o apaixonado pastor, tendo ele se excitado com violenta paixão.
--	---

No *Idílio* 30. 25-6:

ὅττις δοκίμοι τὸν δολομάχανον νικάσειν Ἔρον	o engenhoso Amor triunfará sob aqueles que (o) experimentar
--	--

A poesia bucólica de Teócrito está intimamente relacionada ao amor. Dentre os temas explorados pelo poeta, a temática erótica possui certa predominância. A dor física decorrente do amor é um *topos* da poesia amorosa também presente na bucólica. O amor, apesar de ser um sentimento, é sentido de forma física, especialmente quando não correspondido, pelos apaixonados. A paixão se torna tão violenta que a rejeição chega causar a sensação de ferida sob o peito do apaixonado, como o verso 244 apresenta. O coração partido pela recusa da amada é um recurso presente em pelo menos duas passagens nos *Idílios* de Teócrito, como em 11.15 e 30.10.

Nas *Dionisíacas* XV. 244:

Καὶ νέος, ἀμφιέπων ὑποκάρδιον ἔλκος Ἐρώτων	E o jovem, envolvendo o coração (com) uma ferida do Amor
---	---

No *Idílio* 11.15:

⁷ Tradução de Érico Nogueira (2012).

ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἔλκος
Κύπριδος ἐκ μεγάλας

tendo uma odiosa ferida no peito
oriunda da vultuosa Cípris

No *Idílio* 30.10:

εἰς οἶκον δ' ἀπέβαν ἔλκος ἔχων καὶ τὸ κέαρ
δακῶν.

retornei para casa, ferido e com o coração
mordido.

Nono emula nas *Dionisiacas* outras características do estilo pastoral na poesia helenística: o insucesso na investida do pastor para com a moça. Os modelos utilizados nos *Idílios* de Teócrito são o ciclope Polifemo, que tenta se aproximar de Galateia, no *Idílio 11*, ou o contrário, com Galateia não tendo sucesso ao cortejar Polifemo, no *Idílio 6*, ou uma garota com relação a Dáfnis, no *Idílio 1*, de Teócrito.

Outro tema frequente na poesia helenística, na poesia erótica e presente tanto na história de Hino quanto nos poemas de Teócrito é a alvura da moça. Como um modelo de beleza para os poetas bucólicos, a cor sempre muito branca da pele das mulheres é salientada em ambos os poemas. Nono, ao compor seu livro com temas bucólicos, não se esqueceu dessa característica e salientou a brancura da pele de Niceia em XV. 237-43:

εἴ ποτε τοξεύουσα κέρας κυκλώσατο νευρῆ,
καὶ παλάμη γυμνοῦτο, λαθῶν νέος ὄμματι
λοξῶ
λευκὸν οἰστευτῆρα βραχίονα δέρκετο κούρης,
ὄμμα παλινδίνητον ἄγων, ὀχετηγὸν Ἑρώτων,
εἰ τόσον, ὡς Νίκαια, πέλε λευκώλενος Ἥρη:
ἐσπερίην δ' ἐπὶ πέζαν ἐὴν ἐτίταινεν ὀπωπὴν,
εἰ πλέον ἀργυρέη πέλε παρθένος, ἥδ' Σελήνη.

Se ela, uma vez, ao atirar um chifre
circundado no fio,
a mão ficou despida, e, ignorante, o garoto
com olhos oblíquos notou o alvo braço da
aljava da moça,
e coordenando os olhos ensandecidos,
condutores do Amor,
ele pensou se o braço de Hera era tão branco
assim⁸, como de Niceia;
e ao estender sua visão em direção ao sol-pôr,
ele pensou quem era mais branca, se a dama
ou Selene.

Teócrito salienta a alvura de sua dama, Galateia, no *Idílio* 11.19-20:

Ω λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ;
λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα
ἀρνός,

Ó alva Galateia, por que repeles o seu amado?
Tu, visão mais brilhante que uma coalhada,
mais delicada que uma ovelha

A escolha de Galateia como figura central do poema erótico não é uma coincidência. O próprio nome da personagem está etimologicamente ligado à palavra leite, denotando explicitamente a brancura.

A paixão de Hino é tão profunda e violenta quanto sua morte. Ainda no canto XV, Niceia mata Hino com uma flecha (XV.363-9), instrumento utilizado para caça. Vale ressaltar que o arco e flecha, armas de Artêmis, deusa a quem Niceia é devota, é também instrumento de Eros, gerando um paradoxo, uma outra característica da poesia erótica grega, pois a arma que leva ao amor é a mesma que causa o óbito:

Nas *Dionisiacas* XV.363-9:

⁸ Um dos epítetos de Hera na *Iliada* (I.593) é exatamente o de alvos braços. Nono utiliza o mesmo termo que Homero, λευκώλενος, para se referir à deusa.

ὡς φαμένου Νίκαϊα χολώετο: λυσσαλέη δὲ
 λοίγιον ἰοβόλου γυμνώσατο πῶμα φαρέτρης
 καὶ βέλος ἰθυκέλευθον ἀνείρυσεν, ἐκταδίη δὲ
 κυρτὸν ὀπισθοτόνοιο κέρας κυκλώσατο
 τόξου,
 ἤνεμόεν δὲ βέλεμον ἐς ἀνθρεῶνα νομῆος
 φθειρομένου προέηκε, καὶ ἄσχετος ἰὸς
 ἀλήτης
 μῦθον ἔτι προχέοντα μέσῳ σφρηγίσσατο
 δεσμῶ.

Assim ele falou e Niceia se encolerizou;
 enfurecida
 ela (abriu) a tampa da aljava e despiu a letal
 flecha;
 ao puxar o dardo ereto,
 esticando o chifre circundado do arco,
 e ela disparou uma flecha em direção ao
 pescoço do pastor
 enquanto ele falava, e a flecha alada errante
 emudeceu a voz ainda vertida em meio à
 selagem.

A harmonia entre homem e natureza é um *topos* frequente nos *Idílios* de Teócrito que é emulado nas *Dionisíacas*. Quando há a quebra da harmonia, com a morte do pastor, há a quebra da ordem e a natureza perde seu curso. Após a morte do pastor (XV.370-422), Nono compõe a maior representação do lamento pastoral em sua epopeia, com as árvores lamentando a morte de Hino (XV.390-1). O lamento da natureza é apresentado em Teócrito já em seu primeiro *Idílio*. O trecho da epopeia de Nono pode ter sido uma emulação do *Idílio 7* de Teócrito, a respeito da morte do pastor de cabras Dáfnis.

Nas *Dionisíacas* XV. 390-1:

καὶ δρῦες ἐφθέγγαντο: ‘τί σοι τόσον ἤλιτε
 βούτης;
 μή ποτέ σοι Κυθήρεια, μὴ Ἄρτεμις ἴλαος εἴη.’

E as árvores pronunciaram: “Como o vaqueiro
 a ofendeu assim?
 Nem Citerea será propícia a ti, nem Artêmis.”

Em Teócrito, no *Idílio 7.74*:

χῶς ὄρος ἀμφ’ ἐπονεῖτο, καὶ ὡς δρῦες αὐτὸν
 ἐθρήνεον

E a montanha sofreu, e assim as árvores
 choraram

Com relação ao sofrimento da natureza sobre a morte do pastor, Harries (1994, p. 74) afirma que não é somente o *Idílio 7* de Teócrito que serve de molde para a emulação de Nono; a canção de Tirsis, no *Idílio 1*, é um dos modelos de composição para Nono, pois, tal qual Dáfnis, Hino é mais uma vítima fatal de Eros. Nas *Dionisíacas*, touros e novilhos lamentam Hino (XV.395-7), imitando os muitos touros e muitos novilhos do lamento de Tirsis no *Idílio 1.74-5*).

Nas *Dionisíacas* XV. 395-7:

καὶ εὐπετάλω παρὰ λόχημ
 ὕμνον ἐποικτεῖροντος ἐλείβετο δάκρυα
 ταύρου,
 καὶ δάμαλις δάκρυσε, (...)

e por Hino, junto às belas pétalas próximas à
 moita
 lágrimas foram vertidas pelo compadecido
 touro
 e a novilha também chorou (...)

Em Teócrito, *Idílio 1.74-5*:

πολλοὶ δέ τε ταῦροι,
 πολλαὶ δ’ αὖ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο

muitos touros,

muitos bezerros e novilhas novamente
lamentaram

Lobos e leões, criaturas selvagens e predadoras dos animais que fazem parte do universo pastoral, aparecem na cena bucólica para lamentar a perda de ambos, Hino (XV.407-8) e Dáfnis (1.71-2), em uma harmonia entre homem e natureza.

Nas *Dionisiácas* XV. 407-8:

καὶ λύκος ἔστενεν Ὑμνον, ἀναιδέες ἔστενον ἄρκοι, καὶ βλοσυροῖς βλεφάροισι λέων ὠδύρετο βούτην	e o lobo lamentou por Hino, os insaciáveis ursos lamentaram, e até o leão chorou o vaqueiro com seus nobres olhos
--	--

Em Teócrito, *Idílio* 1.71-2:

τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο, τῆνον χάκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανάοντα.	por ele os chacais, e também os lobos uivaram, pelo defunto dele até mesmo o leão da floresta chorou.
---	---

Em ambos os poemas, o amor se torna objeto de reprova, seja nas *Dionisiácas* (XV.395), após o assassinato de Hino e a justificativa de Niceia estar sob a influência do Amor e seja no *Idílio* (1.98):

Nas *Dionisiácas* XV. 395:

μέμψατο δ' αὐτὸν Ἔρωτα.	Acusou o Amor.
-------------------------	----------------

Em Teócrito, no *Idílio* 1.89:

ἦ ῥ' οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθη;	Acaso tu mesmo não foras curvado pelo penoso Amor?
--	---

A dor pela perda do vaqueiro é lamentada de diferentes formas nos dois poetas. Enquanto é prometida vingança contra a causadora da morte do querido pastor, em Nono (XV.384-5), em Teócrito (1.103) é salientado o sofrimento amoroso pós-morte de Dáfnis:

Nas *Dionisiácas* XV. 384-5:

καὶ ὄρκιον ὤμοσε βούτην, παρθενικὴν ἀέκουσαν ὑποζεῦξαι Διονύσῳ	e asseverou um juramento em relação ao vaqueiro, que traria a constrangida dama sob o jugo para Dioniso.
---	---

Em Teócrito, no *Idílio* 1.103:

Δάφνις κῆν Ἄϊδα κακὸν ἔσσειται ἄλγος Ἔρωτι	Dáfnis, até no Hades o Amor há de ser uma pena dura
---	--

A inflexibilidade da dama, outrora objeto de desejo do pastor, na epopeia de Nono (XV.380) e em Teócrito (1.100-1), é um reflexo do duro e penoso destino do pastor

bucólico. Tanto Afrodite quanto Adrasteia⁹ são divindades que punem os mortais aspirantes a amantes.

Nas *Dionisiacas* XV. 380:

Ἀστακίδες μέμψαντο Κυβηλίδος ἦθεα νόμφης As Astácidas reprovaram os modos da ninfa
de Cibele

Em Teócrito, no *Idílio* 1.100-1:

τὰν δ’ ἄρα χά Δάφνης ποταμείβετο. ‘Κύπρι E a essas (palavras) Dáfnis respondia:
βαρεῖα, “Penosa Cípris,
Κύπρι νεμεσσατά, Κύπρι θνατοῖσιν ἀπεχθής Temível Cípris, Cípris odiosa aos mortais”

O finado pastor é lamentado pelos deuses tradicionalmente descritos na tradição pastoral, como Eros e Afrodite (XV. 394 e XV.418, respectivamente), do âmbito erótico, além de Ártemis (XV. 421), a divindade ligada à assassina de Hino. O luto pastoral é iniciado em um *versus intercalaris*, reforçado em outras três ocasiões. A repetição (refrão) é outra característica explorada em alguns poemas bucólicos do período helenístico presente no lamento da morte dos personagens. Todavia, o refrão não é limitado a contextos fúnebres, como no *Idílio* 2 de Teócrito. A repetição é uma parte essencial para o ritual. Alexiou (1974, p. 134) classifica esse ritual de repetição como φρενοθελγής ἀοιδή, um canto voluntário, que não ocorre por acaso, devido à importância do refrão na construção do lamento. No canto XV, durante o lamento pela morte de Hino, Nono utiliza quatro vezes o verso Βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ δέ μιν ἔκτανε κούρη (“o belo vaqueiro está morto, a bela jovem o matou!”), em 399, 403, 409 e 414. Teócrito também apresenta um refrão durante o lamento pela morte de Dáfnis; o verso λήγετε βουκολικᾶς Μοῖσαι ἴτε λήγετ’ ἀοιδᾶς (“cessai as bucólicas, ó Musas, vamos, cessai as canções!”) é repetido pelo menos em quatro oportunidades no primeiro *Idílio*, nos versos 127, 131, 137 e 142. Com as devidas variações, essa estrutura de refrão é repetida durante o *Idílio* 1, em três formatos: 1) começai o canto bucólico; 2) continuai o canto bucólico e 3) terminai o canto bucólico¹⁰.

A estrutura de lamento utilizada por Nono é um claro reflexo da recepção da poesia bucólica, pois, além de emular a matéria, a morte do pastor, o poeta imita a estrutura e versos do poeta de Siracusa. Contudo, a emulação da poesia bucólica não apenas reflete a habilidade do autor das *Dionisiacas* em transitar por estilos dentro de um gênero, ou talvez aludir, em um poema épico, a outros gêneros poéticos, mas mostra a incompatível natureza entre a matéria dionisiaca e a pastoral. A poesia bucólica, nesse período, já seria claramente um gênero poético identificado como distinto da poesia épica. Dioniso é uma divindade ligada ao campo e à fertilidade, entretanto, por não figurar entre as divindades rústicas frequentes em cantos pastorais, não tem destaque nos poemas bucólicos de Teócrito, sendo uma inovação de Nono inserir o deus dentro de um ambiente do qual ele não faz parte.

⁹ Uma das Astrácidas, Adrasteia, é aquela de quem não se pode fugir, o fúnebre destino. Ela é uma das divindades comumente recorrente nos poemas bucólicos. No contexto desse trecho das *Dionisiacas*, suas características são próximas da Nêmesis, cujo poder divino que leva em conta e pune a paixão dos mortais (ROSE, 1940, p. 529).

¹⁰ Na poesia de Teócrito, apenas os *Idílios* 1 e 2 apresentam um refrão. O uso do refrão na poesia bucólica helenística é utilizado, além dos *Idílios*, de Teócrito, também no *Epitáfio de Adônias*, de Bion, e no *Epitáfio de Bion*, de Pseudo-Mosco.

O lamento no poema de Nono não é apenas pela morte do pastor Hino, mas por todo o modo bucólico como uma influência independente em um vasto contexto do poema, uma vez que ele será assimilado a epopeia. A siringe, instrumento do pastor (Hino era o “siringista”, como dito por Niceia em XV.306), se unirá a outros instrumentos no futuro, como a lira, no canto XXI. Como observado por Harries (1994), a siringe produzirá um som que conduzirá o exército, unindo-se à trombeta bélica em um novo contexto: o que antes simbolizava a poesia pastoral, agora está na guerra.

Nas *Dionisiacas*, XXV. 267-9:

ἐν δὲ κυδοιμοῖς	nos combates
Βακχιάδος σύριγγος ἀγέστρατον ἦχον	que eu ouça a tropa ser convocada pela siringe
ἀκούσω	de Baco
καὶ κτύπον οὐ λήγοντα σοφῆς σάλπιγγος	e o incessante clamor da trombeta do verso de
Ὀμήρου	Homero

Harries (1994, p. 73) vai além, ao citar que Niceia e Hino simbolizam duas influências incompatíveis dentro do poema: a primeira simboliza o mundo dionisíaco e o segundo o bucólico. É interessante notar no trecho destacado a união entre siringe e trombeta. Os instrumentos musicais servem, nessa passagem, como metonímia para o gênero poético: épica e bucólica. A épica, no sentido tradicional, de heróis de lanças e escudos, é tratada como poema bélico. Isso cria um paradoxo, pois a guerra não tem espaço nos poemas bucólicos. A poesia bucólica se constitui como um *épos* anti-marcial. As rivalidades travadas nesse gênero ocorrem no âmbito da disputa entre cantores, com a habilidade de cantar e tocar o instrumento como armas, sendo os *Idílios* 5, 6 e 8 os exemplos. Para Harries (1994, p. 73), Niceia é claramente uma figura dionisíaca, pois ela parece emular as atividades das Bassárides¹¹. Contudo, para Shorrock (2001, p. 142), ela não pode ser vista como um símbolo de uma nova poética dionisíaca que se sobrepõe sobre a pastoral, uma vez que posteriormente, no canto XVI, ela também vai rejeitar Dioniso e só será vencida através do poder do intoxicante vinho.

Considerações finais

O estilo bucólico helenístico é muito explorado no poema, contudo o propósito do uso das características pastorais passa longe de apenas uma emulação. Conforme Harris (1994, p. 76) analisa, o episódio com o lamento de Hino, no canto XV, é um ponto crucial na narrativa das *Dionisiacas*, pois simboliza não apenas a forma como o amor é retratado dentro da epopeia, mas também o lamento do e pelo pastor, e principalmente o lamento pela poesia bucólica. Tanto o canto XV quanto os seguintes tratam da gradual assimilação do *épos* bucólico a um novo estilo de poesia: o dionisíaco, que funde e transforma as tradições poéticas, inclusive helenísticas, em uma nova. A recepção helenística do bucolismo presente nas *Dionisiacas* é refletida, principalmente, na figura de três personagens, entre os cantos XV-XX: Hino, o pastor que simbolizando a antiga poesia pastoral; Niceia, a caçadora que rejeita tanto a tradição bucólica quanto a novidade simbolizada por Dioniso; e o deus, que absorve as características de Hino, mas adiciona uma nova forma de prazer: o vinho, capaz de matar e seduzir. A reflexão nesses três personagens promove uma progressão da tradição pastoral à dionisíaca, que mistura e transforma as tradições e cria um novo estilo, moderno e sedutor aos olhos do leitor.

¹¹ As Bassárides, Mênades ou Bacantes são seguidoras de Dioniso.

Na narrativa, Hino tenta seduzir Niceia com suas atribuições pastorais, mas rejeitado, acaba morto pela caçadora. Dioniso, então, tenta conquistar a jovem utilizando elementos bucólicos e, sem sucesso, tem de usar sua arma. Se o poeta e o herói se fundirem, nesse ponto do poema, assim como Dioniso não tem o controle sobre as características pastorais, e por isso acaba utilizando o vinho para conseguir o objetivo da sedução, o poeta também não o tem sobre o estilo bucólico, fazendo com que o herói adicione atributos para que tenha sucesso em sua investida.

A relação de Nono com a poesia bucólica não termina com a morte do pastor Hino, pois entre os livros XVI-XX há novas alusões ao gênero bucólico. Ao fazer uma emulação do epílio *Hécale*, de Calímaco, além de prestar uma homenagem a um autor antecessor, o poeta apresenta uma rejeição ao bucolismo. Ao partir para enfrentar Orontes, Dioniso se hospeda na morada de Brongos, um camponês que leva uma vida simples, característica do estilo pastoril. O deus é recebido por seu anfitrião com comidas naturais, ao passo que retribui com o vinho. Harries (1994, p. 77) afirma que assim que Dioniso oferece o vinho para o camponês, ele acaba suplantando o mundo pastoral que o rodeia. Se se tomar o herói pelo poeta novamente, pode-se afirmar que há um sobrepujo que simboliza o total sucesso da nova poesia, dionisíaca, sobre a tradicional bucólica.

Referências

ALEXIOU, M. *The Ritual Lament In Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

BARBANTANI, S. A Survey of Lyric Genres in Hellenistic Poetry: the Hymn. Transformation, Adaptation, Experimentation. *ERGA-LOGOI – Rivista di storia letteratura diritto e culture dell'antichità*, vol. 6, n. 1, p. 61-135, 2018.

BERNSDORFF, H. *Hirten in der nicht-bukolischen Dichtung des Hellenismus* Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2001.

CALLIMACHUS. *Callimachus and Lycophron*. Trad. MAIR, A. W. Nova York: G. P. Putnam's Sons, 1921.

CHUVIN, P. *Mythologie et géographie dionysiaques: recherches sur l'œuvre de Nonnos de Panopolis* (coll. Vates, 2). Clermont-Ferrand: Adosa, 1991

D'IPPOLITO, G. *Studi Nonniani. L'Epillio Nelle Dionisiache*. (Quaderni dell'Ist. Di Filol. Gr. Della Univ. di Palermo), Palermo, 1964.

FRANGOULIS, H. *Du Roman à l'Épopée: Influence du Roman Grec sur les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis*. Comté: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014.

GERBEAU, J. & VIAN, F. *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Tome VII. Chants XVIII-XIX*. Paris: Budé, 1992.

GUTZWILLER, K. J. *Theocritus' pastoral analogies. Formation of a genre*. Madison: Wisconsin University Press, 1991.

_____. “The herdsman in Greek Thought”. In: *Brill’s Companion to Greek and Latin Pastoral*. Ed. By M. FANTUZZI and T. PAPANGHELIS. Leiden/Boston: Brill, 2006, pp. 1-23.

HALPERIN, D. M. *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven; London: Yale University Press, 1983.

HARRIES, B. “The Pastoral Mode in the Dionysiaca”. In: N. HOPKINSON (ed.) *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*. Cambridge: Cambridge Philological Society. 1994, p. 63-85.

_____. *Callimachus, Hecale*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

HOLLIS, A. “Nonnus and Hellenistic Poetry”. In: N. HOPKINSON (ed.) *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1994, pp. 43-62.

HOPKINSON, N. *Greek Poetry of the Imperial Period: An Anthology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1994b.

LASEK, A. M. *Nonnos’ Spiel mit den Gattungen in den Dionysiaka*. Poznań: Wydawnictwo, 2009.

_____. “Nonnus and the Play of Genres”. In: D. ACORINTI. *Brill’s Companion of Nonnus of Panopolis*. Leiden; Boston: Brill, 2016, p. 402-21.

LIMA, P. Pai Homero.: *Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, vol. 4, n. 2, 2006, p. 44-53.

MAGALHÃES, A. *A Temática Pastoral em Teócrito: Os Idílios I, III, VI, VII, XI*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

NOGUEIRA, E. *Verdade, contenda e poesia nos “Idílios” de Teócrito*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

ROSE, H. J. “Mythological Introduction and Notes”. In: *Nonnos Dionysiaca*. Trad. W. H. D. ROUSE. 3 vol. Massachusets: Harvard University Press, 1940.

SCHMIDT, E. G. Bukolik. In: *DKP*, vol. I, p. 964-966, 1964.

SCHULZE, J. F. Beobachtungen zur Geschichte von Hymnos und Nikaia bei Nonnos (Dion. 15, 169–422). *Zyva Antika*, vol. 18, p. 3-32, 1968.

SHORROCK, R. *The Challenge of Epic: Allusive Engagement in the Dionysiaca of Nonnus*. Leiden: Brill Academic Pub, 2001.

STANZEL K. H. “Mimen, Mimepen und Minijamben—Theokrit, Herodas und die Kreuzung der Gattungen”, In: A. HARDER; R. F. REGTUIT; G. C. WAKKER (eds.). *Genre in Hellenistic Poetry*. Groningen: E. Forsten, 1998, p. 143-165.

TEÓCRITO. *Theocritus*. Edited with translation and commentary by A. S. F. Gow. Londres: Cambridge University Press, 1950.

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 24-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Intertextualidade e metapoesia no *Satyricon*, de Petrônio

Simone Sales Marasco Franco*

RESUMO: A intertextualidade é largamente utilizada por Petrônio como um recurso a mais para a construção de uma imagem de uma sociedade decadente, uma vez que a configuração e a caracterização de cada personagem são feitas de modo a confundir o leitor e levá-lo à reflexão. Com base nesse preceito, alicerçado pelas contribuições de Bakhtin (1981) acerca da intertextualidade, faremos uma leitura da obra de Petrônio à luz desse conceito para verificarmos seu processo de construção metapoética e suas contribuições para a crítica literária.

Palavras-chave: intertextualidade; metapoesia; Petrônio; *Satyricon*.

Intertextuality and metapoetry in Petronius' *Satyricon*

ABSTRACT: Intertextuality is widely utilized by Petronius as an extra resource for the construction of an image of a decadent society, once the configuration and characterization of each character are made in such a way as to lead the reader to confusion and consideration. Based on this precept, which are raised by Bakhtin's contributions on intertextuality, we will propose a reading of Petronius' work under the influence of this concept to verify its metapoetic construction process and its contributions to the literary criticism.

Keywords: intertextuality; metapoetry; Petronius; *Satyricon*.

Introdução

Uma sombra de questões não respondidas ou com respostas pouco satisfatórias paira sobre o *Satyricon*, a polêmica obra de Petrônio. As dúvidas envolvem a questão da autoria, pois não se tem certeza de quem escreveu a obra, da época de sua elaboração e do gênero a que pertenceria essa produção literária repleta de singularidades para o que conhecemos como literatura latina.

Aos primeiros questionamentos, estudiosos denominam “questão petroniana” (FAVERSANI, 1999, p. 17), atribuindo a obra a um *T. Petronius* ou *Petronius Arbiter*, que Tácito¹ coloca na corte do imperador Nero, ou seja, Petrônio, conhecido como “árbitro da elegância”, que se suicidara em 66 d.C. Apesar de abarcar inúmeras controvérsias, essa ainda é a teoria mais aceita pelos estudiosos². Outro ponto desconhecido seria sua possível extensão. Acredita-se que os fragmentos remanescentes

* Possui graduação em letras (Latim - Português) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2007). Mestrado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014). Faz doutorado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹ Tácito descreve nos *Anais*, livro 16, capítulos 17 a 19, uma breve história de *Petronius Arbiter*.

² Cf. FAVERSANI, 1999, p. 17-24; AQUATI, *In: PETRÔNIO*, 2008, p. 223; BIANCHET, *In: PETRÔNIO*, 2004, p. 7-10; LEÃO, 1998, pp. 19-31.

representariam apenas os capítulos XIV a XVI de 20 ou 24 capítulos (AQUATI, 2008, p. 227). Segundo Aquati (2008, p. 231), ela teria a mesma extensão de uma epopeia, já que Encópio estaria fugindo da ira do deus Priapo pela profanação de um templo, em algum episódio presente na parte da obra que se perdera. Segundo o autor, o *Satyricon* é “seguramente tributário” ao modelo da *Odisseia* (*Idem*, p. 227), como uma paródia do tema épico, seguindo, porém, a temática da *Priapeia*³, o que, por si, reitera o tom de aviltamento, uma vez que, segundo Oliva Neto (2006, p. 16), até o período clássico grego, não há registro de culto a Priapo como divindade.

Enfim, mesmo que a obra de Petrónio tenha sido escrita no primeiro século de nossa era, podemos supor que não tenha gozado de prestígio em sua época, uma vez que só encontramos a primeira referência direta a ela em Macróbio no *Commentarium in somnium Scipionis* I, 2 (BIANCHET, 2006, p. 205.), no século IV de nossa era; as indicações anteriores se referiam somente ao autor Petrónio, sem nenhuma indicação a seu texto, o que sugere a falta de conhecimento e/ou estudo sobre a obra.

Atualmente, pesquisadores têm se dedicado mais amiúde à obra de Petrónio, por isso dispomos de estudos dedicados à questão da crítica aos costumes, às questões sócio-históricas dos tempos neronianos (FAVERSANI, 1999), ao *modus narrandi* de Petrónio (BAKHTIN, 2002), que celebra a justaposição da poesia e da prosa (FEDELI, In: CAVALLO *et alii*, 2010, p. 361), à questão do latim vulgar (BIANCHET, In: PETRÔNIO, 2004, p. 291-323), atribuindo à obra a função de fonte para o estudo do latim próximo ao falado pelos libertos (AUERBACH, 1987, p. 21-42), ou, até mesmo, a busca por um gênero literário no qual a obra possa ser enquadrada (FEDELI, In: CAVALLO *et alii*, 2010, p. 361-392; BRANDÃO, 2005), o que demonstra sua relevância que, infelizmente, foi obscurecida por séculos. Nosso estudo, portanto, apoia-se nessas análises para propor uma leitura da obra sob novo aspecto, o da crítica literária.

Processo e leitura metapoéticos

Para nossa leitura, acreditamos que se lançarmos mão das teorias sobre a intertextualidade⁴, poderemos enxergar a metalinguagem de Petrónio e ver como ele constrói sua reflexão sobre a produção literária até sua época, pois, “a significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor” (PAULINO *et alii*, 2005 p. 15). Podemos, dessa forma, associar a intertextualidade, de certa maneira, à tradição da emulação, por exemplo (o que carece de uma reflexão mais aprofundada); podemos, ainda, constatar a intertextualidade quando Horácio diz que as novas criações terão crédito se vierem de fonte grega “*et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si / Graeco fonte cadent parce detorta*” (*Epist. ad Pis.*, 52-53)⁵, mas a teorização da intertextualidade só começou a ganhar espaço por volta da década de 60 do século passado, segundo Koch *et alii* (2008, p. 9), com as contribuições de Kristeva e Bakhtin.

³ A *Priapeia* é um conjunto de poemas, geralmente epigramas, dedicados ao deus Priapo, o deus itifálico, escritos em grego e em latim. Cf. OLIVA NETO, 2006, p. 15-120.

⁴ A utilização de teorias modernas em textos antigos é sempre algo muito arriscado, mas a intertextualidade é algo que transcende à sua teorização, uma vez que não há discurso uno ou totalmente autônomo. Dessa forma, a *Poética* de Aristóteles não está, de forma alguma, isenta das contribuições do pensamento de Platão, por exemplo.

⁵ “E as palavras novas e criadas recentemente possuirão crédito se / vierem de fonte grega, ainda que levemente modificadas”. Tradução de Sandra Bianchet, 2013, p. 17.

Segundo Fiorin (2010, p. 161-192), “intertextualidade” foi um dos primeiros termos bakhtinianos a ganhar prestígio no Ocidente, graças ao trabalho de Júlia Kristeva. Barthes, ainda segundo o autor, em 1973, explica esse conceito redefinido pela semiótica búlgara, como “a superfície fenomênica da obra literária: é o tecido das palavras utilizadas na obra e organizadas de maneira a impor um sentido estável e tanto quanto possível único” (FIORIN, 2010, p. 163), daí a criação da filologia para a análise da técnica da crítica textual, que cai no século XIX. Barthes, por sua vez, atribui a Kristeva vários conceitos concernentes à noção de texto⁶, entre eles o da intertextualidade, como “a maneira real de construção do texto” (*Idem*, p. 164), o que resultou em conceitos utilizados de maneira “frouxa” – palavras de Fiorin (*Idem*, p. 165) – ao longo do tempo, deteriorando a delimitação da intertextualidade, que é, até hoje, comumente confundida com interdiscurso e com dialogismo⁷. Fiorin diz, ainda, que o *discurso* e o *texto*, bases do *interdiscurso* e do *intertexto*, estão em esferas diferentes de significação:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo *intertextualidade* fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no interior do texto devem ser consideradas intertextuais. Bakhtin fala em “relações dialógicas intertextuais e intratextuais” (*Idem, ibid.*). Como já mostramos, seria mais fiel ao texto russo falar em relações dialógicas entre textos e dentro do texto (FIORIN, 2010, p. 181).

Portanto, é possível traçar a diferença entre interdiscursividade e intertextualidade como “aquela é qualquer relação dialógica entre enunciado; esta é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto duas materialidades textuais distintas⁸” (*Idem*, p. 191). Ou seja, quaisquer relações de diálogo pressupõem um interdiscurso, uma vez que em uma conversa com réplicas e tréplicas o discurso do outro impregna o discurso subsequente, seja para apoiá-lo ou dissuadi-lo, mas a intertextualidade pressupõe que o texto de outro esteja presente no texto em questão – note a diferença entre texto e discurso –, carregando consigo toda a carga semântica, cultural e sociohistórica do texto original.

A intertextualidade está presente, de diferentes maneiras e em diferentes níveis, em todo discurso vivo, uma vez que não existe leitor ou escritor que não reproduza o discurso de outro, voluntária ou involuntariamente. Conforme afirma Bakhtin (2002, p.

⁶ Tais conceitos são: o fenotexto (“o fenotexto é o fenômeno verbal tal como ele se apresenta na estrutura do enunciado concreto”), o genotexto; (“o genotexto é o campo da significância, domínio verbal, e pulsional, onde se estrutura o fenotexto, lugar da constituição do sujeito da enunciação”) e, por último, a significância, que segundo Fiorin, quer dizer que no texto a significação se produz como um trabalho em que são investidos, ao mesmo tempo, o debate do sujeito com o outro e o contexto social (FIORIN, 2010, p. 164).

⁷ A respeito do dialogismo na obra de Petrônio, Cf. FRANCO, 2014.

⁸ Não confundir, nesse contexto, relações dialógicas, ou seja, de diálogo, com relações de dialogismo.

88): “apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto”. Dessa forma, acreditamos que a intertextualidade seja o elemento discursivo capaz de pôr em relevo e elucidar a forma como o autor nos fornece parâmetros para ver a crítica literária implícita na obra, como podemos averiguar na seguinte passagem:

LXVIII (...) Durante aquele tempo, um escravo jovem, de Alexandria, que servia água quente, começou a imitar rouxinóis, em seguida, Trimalquião grita: “Mude!” Eis outro jogo. O servo que sentava aos pés de Habina, ordenado, creio, por seu senhor, proclamou, subitamente, com sonora voz:

Durante aquele tempo, Eneias já estava no alto-mar com a armada...

Jamais nenhum som mais desagradável feriu meus ouvidos; pois, além de um clamor inconstante que aumentava ou diminuía o volume, misturava versos atelânicos, de modo que, então, pela primeira vez, até Virgílio me incomodou. Cansado, contudo, quando finalmente terminou, Habina acrescentou, e: “nunca, disse, estudou, mas eu lhe ensinava, enviando-o aos ambulantes. E assim, não há igual em talento, quer imite os cocheiros ou os ambulantes. É muito hábil, para [nosso] desespero: é igualmente sapateiro, cozinheiro, padeiro, um escravo de toda Musa. Contudo, tem dois vícios, que, se não tivesse, seria de toda perfeição: é circunciso e ronca quando dorme. De fato, porque é vesgo, não me importo: Vênus olha da mesma forma. Por isso não se cala nunca, jamais, [e] dificilmente fica, algum dia, com o olho fechado. Comprei-o por trezentos denários...”⁹. (grifos nossos)

Segundo Koch (2008, p. 17), a intertextualidade “ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores”. Nesse caso, a inserção de Virgílio nessa passagem (primeiro verso do canto V da *Eneida*) nos mostra: 1) dois pontos bastante distintos: a importância dada à obra épica, no caso, virgiliana, que merece ser representada, seja pelo autor da obra, ao inseri-la, seja pelo escravo ao elegê-la para agradar os convidados do seu senhor; e a crítica para essa releitura que o autor faz, através da personagem de Encólpio, demonstrando toda a ironia presente nessa cena; 2) a escolha da personagem pode ter sido influenciada não pelo discernimento sobre a qualidade dessa épica, uma vez que claramente não tem conhecimento crítico necessário, mas porque foi convencionalizado que a épica seria um

⁹ Utilizaremos o texto latino de Petrônio estabelecido por Sandra Bianchet (2004), uma vez que sua compilação contemplou versões francesas, brasileiras, italianas, mexicana, norte-americana e alemã, com tradução de nossa autoria. [LXVIII] (...) *Interim puer Alexandrinus, qui caldam ministrabat, lusciniis coepit imitari clamante Trimalchione subinde: "Muta". Ecce alius ludus. Seruus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo proclamauit subito canora uoce: / Interea medium Aeneas iam classe tenebat... / Nullus sonus umquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem, miscebat Atellanicos uersus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit. Lassus tamen cum aliquando desisset, adiecit Habinnas et "Num[quam, in]quit, didicit, sed ego ad circulatores eum mittendo erudibam. Itaque parem non habet, siue muliones uolet siue circulatores imitari. Desperatum ualde ingeniosus est: idem sutor est, idem cocus, idem pistor, omnis Musae mancipium. Duo tamen uitia habet, quae si non haberet, esset omnium numerum: recutitus est et stertit. Nam quod strabonus est, non curo: sicut Venus spectat. Ideo nihil tacet, uix oculo mortuo umquam. Illum emi trecentis denariis..."*.

gênero “superior” e, ao conhecer a épica latina, elevaria sua figura, comportamento semelhante ao de seu senhor.

Porém, o autor não reproduz toda a declamação do escravo, mas volta-se imediatamente para a apreciação da personagem principal – ou seja, do narrador, do autor implícito –, que atribui valor pejorativo ao ato. A insatisfação, porém, não se restringiu ao som “*nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem*”, mas incorporou a emulação feita pelo escravo, que alterou a métrica virgiliana com os “*Atellanicos uersus*”, utilizados nas farsas e considerados grosseiros, mostrando que a prática da *imitatio/aemulatio*, tão difundida e apreciada na sociedade literária, perdera seu grau de refinamento tão particular.

O fato de Trimalquião ter escravos destinados à composição e declamação de poemas nos banquetes mostra a importância que ele dá à literatura, mas deixa clara sua insatisfação com a doutrina escolar, que, inclusive, é latente já no primeiro capítulo da obra.

I – Porventura, são inquietados por outro gênero de Fúrias os declamadores que clamam: “recebi estas feridas em favor da liberdade pública; consagrei este olho a vocês; deem-me um comandante, que me leve aos meus filhos, pois os joelhos espedaçados não sustentam os meus membros?” Essas mesmas coisas seriam toleráveis, se levassem à via da eloquência. Agora, pela linguagem exagerada das coisas e pelo ruído inutilíssimo das sentenças, avançam tanto que, tendo vindo ao fórum, pensam ser levados a outro mundo. E, por isso, eu acredito os adolescentes se tornarem tolíssimos nas escolas, porque nada sai deles que tenha utilidade, ou ouvem ou veem, mas sobre os piratas que esperam com correntes no litoral, sobre os tiranos que escrevem editos, nos quais ordenam para que os filhos cortem as cabeças de seus pais, sobre as respostas dadas para a peste, a fim de que três ou mais virgens sejam imoladas, sobre as palavras de mel, e todos os ditos e feitos como semeados de papoula e sésamo.

II – Os que são nutridos por essas coisas não podem ter mais sabor do que têm bom cheiro aqueles que moram na cozinha. Que seja permitido vos dizer essas coisas em paz, que foram os primeiros de todos a perder a eloquência. Pois, permitindo zombarias com sons leves e inúteis fizeram com que o corpo da oração fosse enfraquecido e caísse. Os jovens ainda não eram mantidos em discursos triviais, quando Sófocles ou Eurípedes inventaram palavras com as quais deveriam falar. O assombrado professor de eloquência ainda não destruía os talentos, quando Píndaro e os nove líricos pararam de cantar em versos homéricos. E, na verdade, para que eu não cite só os poetas como testemunho, certamente, não vejo nem Platão, nem Demóstenes terem se aproximado deste gênero de exercício. Uma grande e, como diria, virtuosa oração não é maculosa, nem túrgida, mas ergue-se pela beleza natural. Ultimamente, essa loquacidade enorme e empolada mudou da Ásia para Atenas, inspirou as mentes dos jovens para as grandes realizações, que surgem como um astro pestilento, e, da mesma forma, corrompidas suas regra, a eloquência cessou e emudeceu. Em suma, quem depois chegou à fama de Tucídides e Hipérides? E, na verdade, nem um poema são brilhou, mas todas as coisas não conseguiram envelhecer através do mesmo alimento ou massa.

Do mesmo modo, a pintura não teve outro êxito, depois que a audácia dos egípcios alcançou o atalho de tão grande arte.¹⁰

Como vimos nessas passagens, encontramos a crítica literária explícita. No primeiro capítulo, o autor começa a fazer a crítica às escolas de retórica, ao método de ensino empregado por elas e à degradação da eloquência, que segue no capítulo dois, crítica, aliás, que, segundo Faria e Seabra (*In: CÍCERO*, 2005, p. 11), já se arrastava desde a época da escrita da *Retórica a Herênio*; a falta de uma *compositio* e de uma *elocutio* apropriadas ao discurso, e, claro, a retomada dos antecessores pela primazia da qualidade literária; Sófocles, Eurípides e Platão dispensam qualquer tipo de apresentação a um leitor da literatura clássica. Píndaro (Diógenes Laércio, II, 46 e IV, 31), Demóstenes (Diógenes Laércio, II, 108), Tucídides (Diógenes Laércio, II, 12) e Hipérides, todos grandes oradores gregos dos séculos V a III a.C.; a forma de uma oração virtuosa; a crítica à Escola Asiática, por seu modo empolado e rebuscado, e à Escola Ática, por sua simplicidade¹¹. Em contrapartida, a resposta de Agamêmnon, tenta explicar o motivo das queixas:

III – Agamêmnon não me permitiu declamar no pórtico por mais tempo que ele suara na escola, mas: “Jovem, diz, porque tens um discurso que foge do gosto popular e, o que é raríssimo, amas o bom senso, não te privarei da arte secreta. Em nada, certamente, os mestres pecam nessas exercitações, eles que têm necessidade de perder o juízo com os que enlouquecem. Porque, a não ser que digam as coisas que os jovens aprovem, como diz Cícero: ‘serão deixados sozinhos nas escolas’. Do mesmo modo, os falsos aduladores, quando ambicionam as ceias dos ricos, não pensam em mais nada que naquilo que julgam soar muito agradável aos ouvintes (de fato, de outro modo, não conseguirão o que pedem, a não ser que façam algumas ciladas aos ouvidos), desta maneira,

¹⁰ [I] *Num alio genere Furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: 'Haec uulnera pro libertate publica excepi, hunc oculum pro uobis impendi; date mihi ducem qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent'? Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris uiam facerent. Nunc et rerum tumore et sententiarum uanissimo strepitu hoc tantum proficiunt, ut cum in forum uenerint, putent se in alium orbem terrarum delatos. Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his quae in usu habemus aut audiunt aut uident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecedant, sed responsa in pestilentiam data ut uirgines tres aut plures immolentur, sed mellitos uerborum globulos et omnia dicta factaque quasi papauere et sesamo sparsa.* [II] *"Qui inter haec nutriuntur non magis sapere possunt quam bene olere qui in culina habitant. Pace uestra liceat dixisse, primi omnium eloquentiam perdidistis. Leuibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis ut corpus orationis eneruaretur et caderet. Nondum iuuenes declamationibus continebantur, cum Sophocles aut Euripides inuenerunt uerba quibus deberent loqui. Nondum umbraticus doctor ingenia deleuerat, cum Pindarus nouemque lyrici Homericis uersibus canere timuerunt. Et ne poetas quidem ad testimonium citem, certe neque Platona neque Demosthenen ad hoc genus exercitationis accessisse uideo. Grandis et ut ita dicam pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit. Nuper uentosa istaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigrauit animosque iuuenum ad magna surgentes ueluti pestilenti quodam sidere afflauit, semelque corrupta eloquentia regula stetit et obmutuit. Quis postea ad summam Thucydidis, quis Hyperidis ad famam processit? Ac ne carmen quidem sani coloris enituit, sed omnia quasi eodem cibo pasta non potuerunt usque ad senectutem canescere. Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium inuenit".*

¹¹ A ausência da escola de Rodes nesse contexto de crítica nos é muito significativa, uma vez que seu principal representante, Cícero, será mencionado em capítulos posteriores por sua excelência (Petr. V, 20, por exemplo).

o mestre da eloquência, a não ser que tal qual o pescador que coloca a isca que saber que é apetitosa aos peixinhos nos anzóis, permanecerá na rocha sem esperança de uma presa.

IV – O que há? Os pais que não querem seus filhos progredindo em uma lei severa são dignos de repreensões. De fato, e em primeiro lugar, assim como todas as coisas, também dão suas esperanças de ambição. Depois, quando se aproximam dos votos, impelem estudos ainda imaturos ao fórum, vestem a eloquência, a qual declaram não ter nada maior, nos filhos recém-nascidos. Porque, se fosse permitido serem feitos degraus de trabalhos, a fim de que a sabedoria compusesse as mentes de cima para baixo, a fim de que, com o estilo, cavassem as palavras de ameaça, a fim de que ouvissem mais aquilo o que querem imitar, [a fim de que persuadissem] que nada o que agradasse aos meninos era magnífico para si, já aquela oração tivesse o peso de sua grande importância. Agora, os meninos brincam nas escolas, os jovens riem no fórum, e o que é torpe para ambos os lados, não quer declarar na velhice o que cada um aprendeu de depravado. Mas, para que não julgues que eu tenha reprovado os versos de improviso de simplicidade luciliana, o que sinto, eu representarei neste mesmo poema.¹²

Agamêmnon, como mestre de retórica, defende a escola e coloca a culpa no desinteresse dos jovens em aprender, com uma citação de Cícero, em *Pro M. Caelio* (41) *prope soli iam in scholis sunt relictis* (“ficaram quase sozinhos nas suas escolas”). Nessa passagem da obra de Cícero, o orador discorre exatamente sobre a função do professor na educação dos jovens, que já é questionada em sua época:

Dirá alguém: “É essa a tua disciplina? É assim que educas os jovens? Foi por esse motivo que o pai te confiou e entregou este rapaz, para ele devotar a sua juventude ao amor e aos prazeres e para tu apoiares esta forma de vida e estes interesses?” Eu, juízes, se alguma vez houve alguém com força moral, virtude e moderação naturais tais que recusasse todos os prazeres e aplicasse todo o tempo da sua vida no esforço físico e no treino mental, a quem não atraísse nem o ócio, nem o descanso, nem os interesses dos seus pares, nem os jogos, nem os banquetes, que na vida nada considerasse desejável senão o que estivesse associado ao louvor e à

¹² [III] *Non est passus Agamemnon me diutius declamare in porticu quam ipse in schola sudauerat, sed: "Adulescens inquit quoniam sermonem habes non publici saporis et, quod rarissimum est, amas bonam mentem, non fraudabo te arte secreta. Nihil nimirum in his exercitationibus doctores peccant, qui necesse habent cum insanientibus furere. Nam nisi dixerint quae adulescentuli probent, ut ait Cicero, 'soli in scholis relinquentur'. Sicut ficti adulatores cum cenas diuitum captant nihil prius meditantur quam id quod putant gratissimum auditoribus fore (nec enim aliter impetrabunt quod petunt nisi quasdam insidias auribus fecerint), sic eloquentiae magister, nisi tamquam piscator eam imposuerit hamis escam, quam scierit appetituros esse pisciculos, sine spe praedae morabitur in scopulo. [IV] Quid ergo est? Parentes obiurgatione digni sunt, qui nolunt liberos suos seuera lege proficere. Primum enim sic ut omnia, spes quoque suas ambitioni donant. Deinde cum ad uota properant, cruda adhuc studia in forum impellunt, et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus. Quod si paterentur laborum gradus fieri, ut studiosi iuuenes lectione seuera irrigarentur, ut sapientiae praeceptis animos componerent, ut uerba atroci stilo effoderent, ut quod uellent imitari diti audirent, [ut persuaderent] sibi nihil esse magnificum quod pueris placeret, iam illa grandis oratio haberet maiestatis suae pondus. Nunc pueri in scholis ludunt, iuuenes ridentur in foro, et quod utroque turpius est, quod quisque perperam didicit, in senectute confiteri non uult. Sed ne me putes improbasse schedium Lucilianae humilitatis, quod sentio, et ipse carmine effingam.*

dignidade, no meu entendimento, considero esse homem dotado e provido de certas qualidades divinas. Julgo que pertenceram a esta espécie os famosos Camilos, Fabrícios, Cúrios e todos aqueles que, de muito pequena, tornaram tão grande esta potência. Mas este gênero de virtudes já dificilmente se encontra, não só nos nossos costumes como até mesmo nos livros. (*Pro Cael.* 39-40)¹³

Notemos a semelhança em relação ao conteúdo entre os discursos, tanto no que tange à questão do ensino, quanto do caráter do mestre. Se acrescentarmos a essa passagem, o fato de Agamêmnon conseguir, por sua posição de retor, capítulos adiante, com que ele, Encólpio e Ascilto sejam convidados para o banquete de Trimalquião, essa crítica é elevada às alturas.

Enfim, todo esse discurso no pórtico poderia ser levado a sério, se Encólpio e Ascilto não saíssem às escondidas de lá e fossem levados a um prostíbulo – Encólpio por uma *aniculam* (uma velhinha) e Ascilto por um *paterfamilias* (a rigor, um pai de família) – corroborando a crítica aos costumes. Ao construir sua reprovação à produção literária seja ela produzida pelos novos libertos e escravos ou, mesmo, poetas, e pela exaltação da literatura anterior à sua época, o texto fornece, a leitores mais atentos, parâmetros de excelência sobre o fazer literário.

Analisemos, antes de concluir, os dois excertos que mais exemplificam e embasam nossa proposta, pois nos fornecem preceitos de como praticar a arte da boa poesia, semelhante ao que encontramos em Aristóteles e Horácio, por exemplo:

CXVIII – EUMOLPO: “Ó jovens, diz Eumolpo, a poesia enganou a muitos. De fato, qualquer um que construiu um verso com metros e escreveu um sentimento mais terno no âmbito das palavras, pensa ter chegado imediatamente ao Hélicon. Desta maneira, frequentemente, os que têm o hábito dos trabalhos forenses retiram-se para a tranquilidade do poema, tal qual para uma grande segurança no porto, crenes de poder compor mais facilmente um poema do que uma controvérsia ornada com pensamentos muito vibrantes. Porém, nem um espírito mais generoso ama a futilidade dos outros, [e] nem uma mente pode conceber ou gerar qualquer coisa a não ser que seja inundada por um grande rio de letras. Há de se fugir, digamos, de toda vulgaridade das palavras, e há de se utilizar as palavras distantes pela plebe, para que se faça o ‘odeio e afastamento do povo analfabeto’. Além disso, há de se cuidar para que as sentenças expressas não sobressaiam além do corpo da oração, mas que brilhem segundo a cor inserida em suas vestes. Homero [é] testemunha, e também os líricos, o romano Virgílio e a diligente felicidade de Horácio. Com

¹³ Tradução de Sara Mariana Moreira Maurício (2013, p. 60). Segundo a tradutora, essa passagem referencia as doutrinas epicurista, peripatética e estoica (p. 61). *Dicet aliquis: "Haec est igitur tua disciplina? sic tu instituis adulescentes? ob hanc causam tibi hunc puerum parens commendavit et tradidit, ut in amore atque in uoluptatibus adulescentiam suam collocaret, et ut hanc tu uitam atque haec studia defenderes?" Ego, si quis, iudices, hoc robore animi atque hac indole uirtutis atque continentiae fuit, ut respueret omnes uoluptates omnemque uitae suae cursum in labore corporis atque in animi contentione conficeret, quem non quies, non remissio, non aequalium studia, non ludi, non conuiuia delectarent, nihil in uita expetendum putaret, nisi quod esset cum laude et cum dignitate coniunctum, hunc mea sententia diuinis quibusdam bonis instructum atque ornatum puto. Ex hoc genere illos fuisse arbitror Camillos, Fabricios, Curios omnesque eos, qui haec ex minimis tanta fecerunt. Verum haec genera uirtutum non solum in moribus nostris, sed uix iam in libris reperiuntur (*Pro Cael.* 39-40).*

efeito, ou os outros não veem o caminho pelo qual se chega ao poema, ou, tendo visto, temem trilhá-lo. Eis que qualquer um que tenha se interessado pela grande obra da guerra civil, se não [for] provido de letras, cairá sob a carga. Com efeito, os fatos ilustres não deverão ser concebidos em versos, porque os historiadores fazem isso muito melhor, mas o espírito livre há de se lançar nos enigmas, nos ofícios dos deuses, no fabuloso suplício das sentenças, para que esteja mais evidente a profecia de uma alma desvairada que a fidelidade da oração confiável (...).”¹⁴

Essa passagem foi escolhida por se tratar do momento em que Eumolpo se prepara para declamar o seu último e maior poema (*Guerra Civil*) antes de chegar a Crotona, a cidade dos vícios¹⁵. Lá, Eumolpo assumiria o papel de homem afortunado e abandonaria as letras, pois, “com efeito, nesta cidade, os estudos das letras não são celebrados, a eloquência não tem lugar, a moderação e os sagrados costumes não alcançam fruto nas honras¹⁶”. Por isso, faz uma reflexão sobre a criação da poesia de forma bastante metatextual.

O tom didático com que Eumolpo diz o que se deve ou não fazer e evitar na poesia deve ser evidenciado; como a poesia é encarada pelos poetas sem qualidade e quais os prejuízos que a falta de *labor* traz ao poema; podemos, inclusive, detectar a incorporação da poética pela retórica e o rebaixamento que ela sofre, uma vez que a “tranquilidade” da poesia é usada para o descanso de uma controvérsia; ele mostra que tipo de linguagem e construção utilizar; cita Homero, Virgílio e Horácio como parâmetros de boa poesia – nesse caso, ressaltamos a retomada da tradição grega, como fizera Horácio, e a consolidação dos padrões romanos da época de Augusto –; diz quais gêneros textuais são adequados a cada tipo de compositor, uma vez que atribui maior competência ao historiador a narrar a guerra civil e com qual tipo de construção.

Com essa reflexão e com o grande poema da guerra civil, Eumolpo se despede da poesia nos fragmentos remanescentes da obra, assumindo, assim, Encólpio a tarefa de reproduzir os que virão durante a estadia em Crotona. Na maioria desses poemas, contudo, verificaremos características que se aproximarão ora de Homero, ora de

¹⁴ [CXVIII] *EVMOLPVS*. “*Multos, [inquit Eumolpus “O] iuuenes, carmen decepit. Nam ut quisque uersum pedibus instruxit sensumque teneriore uerborum ambitu intexuit, putauit se continuo in Heliconem uenisse. Sic forensibus ministeriis exercitati frequenter ad carminis tranquillitatem tamquam ad portum feliciorum refugerunt, credentes facilius poema extrui posse quam controuersiam sententiarum uibrantibus pictam. Ceterum neque generosior spiritus uanitatem amat, neque concipere aut edere partem mens potest nisi ingenti flumine litterarum inundata. Refugiendum est ab omni uerborum, ut ita dicam, uilitate et sumendae uoces a plebe sumotae, ut fiat ‘odi profanum uulgus et arceo’. Praeterea curandum est ne sententiae emineant extra corpus orationis expressae, sed intexto uestibus colore niteant. Homerus testis et lyrici Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas. Ceteri enim aut non uiderunt uiam qua iretur ad carmen, aut uisam timuerunt calcare. Ecce belli ciuilis ingens opus quisquis attigerit nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae uersibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandum est liber spiritus, ut potius furentis animi uaticinatio appareat quam religiosas orationis sub testibus fides.*”

¹⁵ *O mi, inquit, hospites, si negotiatores estis, mutate propositum aliudque uitae praesidium quaerite. Sin autem urbanioris notae homines sustinetis semper mentiri, recta ad lucrum curritis* (Petr. CXVI, 4-5). “Meus viajantes, diz, se são negociantes, mudem o propósito e busquem outro meio de vida. Senão, homens de maneira desavergonhadíssima, que costumam sempre mentir, corram em linha reta para o lucro”.

¹⁶ *In hac enim urbe non litterarum studia celebrantur, non eloquentia locum habet, non frugalitas sanctique mores laudibus ad fructum perueniunt* (Petr. CXVI, 6).

Virgílio¹⁷, ora da lírica de Horácio¹⁸. Essas características podem ser desde a incorporação direta de uma passagem do poema, como: “*Illa*¹⁹ *solo fixos oculos auersa tenebat, / nec magis incepto uultum sermone mouetur / quam lentae salices lassoue papauera collo*” (Petr. CXXXII, 11), em que utiliza os versos 469 a 471, do livro VI, da *Eneida* de Virgílio; a aproximação ao tema ou o tipo de métrica utilizado.

Na segunda passagem, Petrônio não se restringe somente à poesia, embora se dedique mais exaustivamente a ela, mas comenta sobre as artes em geral, a pintura, a escultura:

LXXXVIII – [Encólpio] Animado por aquelas conversas, comecei a consultar o sapientíssimo homem <e, a partir dele> sobre as idades dos quadros e alguns assuntos obscuros para mim e, ao mesmo tempo, indagar a causa da presente preguiça, o motivo pelo qual as belíssimas artes teriam desaparecido, entre as quais a pintura não teria deixado o mínimo vestígio de si. Então ele disse: “a cobiça por dinheiro começou essas mudanças. Porque, nos tempos antigos, quando a virtude despida ainda agradava, as artes naturais eram vigorosas e havia o mais elevado esforço entre os homens, para que não ocultasse algo útil por muitos séculos. E assim, Demócrito extraiu os sucos de todas as ervas, e para que a força das pedras e das ramagens não ficasse escondida, consumiu a vida entre os experimentos. Eudoxo, na verdade, envelheceu no cume do elevadíssimo monte, a fim de compreender o movimento dos astros e do céu, e Crisipo, a fim de dar força à invenção, três vezes purgou o pensamento com heléboro. Na verdade, voltando aos escultores, Lisipo destruiu a si mesmo com inanição pela falta de retoques a uma só estátua, e Míron, que quase exprimira a vida dos homens e dos animais selvagens no bronze, não encontrou herdeiro. **Nós, porém, mergulhados no vinho e em meretrizes, não ousamos compreender, na verdade, os aparatos artísticos, mas, acusadores da antiguidade, aprendemos e ensinamos somente vícios.** Onde está a dialética? Onde está a astronomia? Onde está a via cultíssima da sabedoria? Quem, algum dia, veio ao templo e fez voto para chegar à eloquência? Quem fez voto para atingir a fonte da filosofia? E, de fato, não buscam a boa mente e nem a boa saúde, mas, imediatamente, antes que alcancem a soleira do Capitólio, um oferece uma oferenda se tiver enterrado um parente rico, outro, se tiver desenterrado um tesouro, o terceiro, se, com saúde, conseguir trezentos sestércios. O próprio Senado, preceptor do bom e do justo, está

¹⁷ Não podemos generalizar dizendo que se aproxima da épica de Homero e de Virgílio, pois, por meio do tema, alguns poemas que Encólpio declama se aproximam, *sui generis*, do tom pastoril utilizado por Virgílio em seus poemas juvenis, como em CXXXI, 8.

¹⁸ Há, inclusive, um poema (CXXXIX, 2) que Oliva Neto (2006, p. 307) afirma ser uma paródia de um discurso trágico.

¹⁹ Trata-se, na *Eneida*, de quando Eneias vê Dido no Inferno, após ter se matado com a partida do herói, profundamente triste por ter sido abandonada e possivelmente envergonhada por ter tirado sua vida. Nesse caso, há uma inversão completa de valores, pois a declamação de Encólpio é decorrente da sua perda de virilidade; são versos declamados diretamente ao membro, morto, através do “*illa*”, como uma parte do corpo, com alusão direta a Dido morta, fazendo uma completa banalização do gênero épico.

²⁰ “Ele, afastado, tinha os olhos fixos no chão, / e não move o rosto com o começo do discurso, mais / que os salgueiros tranquilos ou as papoulas de haste abaixada”. Destacamos que o último verso foi modificado por Encólpio, de “*quam si dura silex aut stet Marpesia cautes*” por “*quam lentae salices lassoue papauera collo*”.

acostumado a prometer mil pesos de ouro ao Capitólio, e, para que ninguém duvide que cobiça o dinheiro, também abranda Júpiter com um mimo. Por isso, não é de admirar que tenha abandonado a pintura, uma vez que um pedaço de ouro parece mais formoso a todos os deuses e homens, que qualquer coisa que fizeram Apeles e Fídias, gregos delirantes”²¹. (grifos nossos)

O excerto acima, além de estar repleto de nomes de filósofos e escultores, quase todos citados por Diógenes Laércio²², na obra *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, do séc. III de nossa era – em que os nomes se configuram todos como pessoas reais –, mostra claramente a decadência das artes na época de Petrônio, quando a cobiça e a ganância tomam o lugar principal das aspirações dos indivíduos. Atentemos que Eumolpo, que começa sua fala após ser indagado por Encólpio sobre o desaparecimento das artes, inclui-se entre os que operam a decadência. O uso do pronome reflexivo de primeira pessoa do plural, bem como os verbos, todos, na primeira pessoa do plural, deixam isso muito claro, uma vez que Eumolpo é um poeta, na verdade, um poeta de “não baixa inspiração”²³. Esse dado é relevante se levarmos em consideração que o fato de ele ser um poeta ruim não é novidade a ninguém, já que é rechaçado sempre que começa a declamar um poema, mas, ao se autointitular um bom poeta por se incluir entre os demais, expõe claramente a decadência cultural.

Considerações finais

Acreditamos, portanto, que passagens como estas nos dão embasamento e propriedade para supor um projeto de crítica literária metapoética na obra. Cabe

²¹ [LXXXVIII] [Encolpius] *Erectus his sermonibus consulere prudentiorem coepi [...] aetates tabularum et quaedam argumenta mihi obscura simulque causam desidia praesentis excutere, cum pulcherrimae artes perissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui uestigium reliquisset. Tum ille: "Pecuniae, inquit, cupiditas haec tropica instituit. Priscis enim temporibus, cum adhuc nuda uirtus placeret, uigebant artes ingenuae summumque certamen inter homines erat, ne quid profuturum saeculis diu lateret. Itaque hercule herbarum omnium sucos Democritus expressit, et ne lapidum uirgultorumque uis lateret, aetatem inter experimenta consumpsit. Eudoxos [quidem] in cacumine excelsissimi montis consenuit, ut astrorum caelique motus deprehenderet, et Chrysippus, ut ad inventionem sufficeret, ter elleboro animum detersit. Verum ut ad plastas conuertar, Lysippum statuae unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit, et Myron, qui paene animas hominum ferarumque aere comprehendit, non inuenit heredem. At nos uino scortisque demersi ne paratas quidem artes audemus cognoscere, sed accusatores antiquitatis uitia tantum docemus et discimus. Vbi est dialectica? Vbi astronomia? Vbi sapientiae cultissima uia? Quis unquam uenit in templum et uotum fecit, si ad eloquentiam peruenisset? Quis, si philosophiae fontem attingisset? Ac ne bonam quidem mentem aut bonam ualitudinem petunt, sed statim antequam limen [Capitolii] tangant, alius donum promittit, si propinquum diuitem extulerit, alius, si thesaurum effoderit, alius, si ad trecenties sestertium saluus peruenerit. Ipse senatus, recti bonique praeceptor, mille pondo auri Capitolio promittere solet, et ne quis dubitet pecuniam concupiscere, Iouem quoque peculio exornat. Noli ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior uideatur massa auri quam quicquid Apelles Phidiasque, Graeculi delirantes, fecerunt.*

²² Segundo Diógenes, Demócrito (IX, 39-49) seria temido até mesmo por Platão, por ser o melhor dos filósofos; Eudoxo (VIII, 86-91), um pitagórico, astrônomo célebre, era extremamente próximo de Platão e Aristóteles, a ponto de ordenar os lugares dos convivas em um banquete oferecido por Platão; Crisipo (VII, 179-202), estoico, teria conquistado grande fama na dialética e abordava em suas obras assuntos de maneira escandalosa e indecente; Lisipo (II, 43), escultor que produziu uma estátua de Sócrates em bronze; Míron, entretanto, não é citado por Diógenes, mas não nos resta dúvidas se tratar de Míron, do século V a.C., que esculpiu a estátua de Discóbolo. Utilizamos aqui a tradução de Mário G. Kury, 2014, p. 5-8.

²³ *Ego, inquit, poeta sum et, ut spero, non humillimi spiritus...* “Eu, disse, sou poeta e, assim espero, não de fraquíssima inspiração...” (LXXXIII, 8).

salientar, porém, que nosso intuito jamais foi propor uma nova classificação textual ou de gênero, mas sugerir um novo olhar no qual percebemos claras aproximações com as obras que praticavam a crítica sobre produção literária da antiguidade. Por mais que a nomenclatura “Crítica Literária” e suas teorizações sejam recentes, fomentadas principalmente a partir do século XIX, a prática de analisar e emitir juízos acerca da produção poética é encontrada já em Platão, em Aristóteles, em Horácio, em Quintiliano, em Cícero, para citar alguns exemplos, e são esses os parâmetros disponíveis para que seja possível conjecturar um projeto literário crítico implícito na obra de Petrônio, para o qual utiliza da intertextualidade – também sem essa nomenclatura – implícita e explícita durante todo o fragmento que dispomos.

Referências

AQUATI, Cláudio. Posfácio. In: PETRÔNIO. *Satyricon libri*. Trad. e posfácio de Cláudio Aquati; apresentação de Raymond Queneau. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 223-239.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornioni Bernardini et alii. 5ª ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BIANCHET, Sandra M. G. Braga et al. (Org.). *Epistula ad Pisones*. Ed. bilíngue. Belo Horizonte: Viva Voz, 2013.

BIANCHET, Sandra Braga. O estatuto do satírico no *Satyricon* de Petrônio. In: *I Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Humanitas/Fapesp; p. 203-215, 2006.

_____. *Satyricon*, de Petrônio: fontes para o estudo do latim vulgar. In: PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. e posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004, p. 291-323.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora da Unb, 2005.

CAVALLO, Guglielmo et alii. *O espaço literário da Roma antiga*. Vol. I. Trad. Daniel Carrara e Fernanda Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

FAVERSANI, Fábio. *A pobreza no Satyricon, de Petrônio*. Ouro Preto: Ed. da UFOP, 1999.

FEDELI, Paolo. O romance. In: CAVALLO, Guglielmo *et alii*. *O espaço literário da Roma antiga*. Vol. I. Trad. Daniel Carrara e Fernanda Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p.361-392.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FRANCO, Simone S. M. *Aspectos dialógicos e intertextuais no Satyricon, de Petrônio*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

KOCH, Ingedore; *et alii* *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LEÃO, Delfim Ferreira. *As ironias da Fortuna: sátira e moralidade no Satyricon, de Petrônio*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

MAURÍCIO, Sara Mariana Moreira. *Cícero em defesa de Célio*. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.

PAULINO, Graça *et alii*. *Intertextualidades: teoria e prática*. 6ª ed. São Paulo: Formato, 2005.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. e posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

OLIVA NETO, João Ângelo. *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2006.

Data de envio: 24-10-2018

Data de aprovação: 24-08-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Resenha: OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução livre de Foed Castro Chamma. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.

Review: OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução livre de Foed Castro Chamma. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.

Willamy Fernandes Gonçalves*

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução livre de Foed Castro Chamma. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.

Em 2019, completam-se 10 anos da publicação desta tradução. Publicada num momento em que as traduções acadêmicas são predominantes no mercado editorial brasileiro, esta “tradução livre” do poeta Foed Castro Chamma é um fruto tardio do período que Duarte (2016, p. 44) chama “era dos diletantes”, e vem se juntar às traduções de outros poetas tradutores de poesia latina, como José Paulo Paes e Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Publicada numa coleção de bolso de uma editora pouco conhecida, a tradução de Chamma teve pouca repercussão. Não obstante, ela singulariza-se sob diversos pontos de vista. Feita por um poeta neomodernista, destaca-se por ser a única tradução brasileira em versos da obra didática de Ovídio¹ e por ter um caráter bastante diverso da outra tradução poética da *Arte de Amar* presente no mercado editorial brasileiro, a dos poetas portugueses Natália Correia e David Mourão (OVÍDIO, 1992), de sabor popular. Também é uma das raras traduções que fogem do modelo mais tradicional de tradução dos clássicos e representa um experimento de poeta moderno com texto clássico latino².

A apresentação, talvez com o objetivo de dar credibilidade à edição, foi confiada a um acadêmico, Aristóteles Angheben Predebon, mestre em letras clássicas pela Universidade de São Paulo, com um trabalho acerca de uma tradução portuguesa setecentista das *Metamorfoses* de Ovídio (PREDEBON, 2006). Apesar de ter o título de “apresentação”, o texto de Predebon gira em torno de informações acerca da recepção de Ovídio em Portugal e no Brasil e dá notícia das outras traduções da obra já existentes. O autor limita a apresentação propriamente dita a suas quatro últimas linhas, em que fala do projeto num plano bastante vago e, talvez, um tanto reticente, preferindo falar de “versão” em lugar de “tradução” (p. 14).

Com efeito, essa tradução destoa das traduções de literatura clássica em prosa corrida e linguagem familiar que geralmente encontramos em coleções de bolso. O

* Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2017) e membro dos grupos de pesquisa (CNPQ) *Tradução e recepção dos clássicos* e *Verve: Verbum Vertere - Estudos de Poética, Tradução e História da Tradução de Textos Latinos e Gregos*, atualmente, é mestrando do programa de pós-graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo.

¹ São em prosa as traduções de Corah O. Roland (OVÍDIO, 1935), Hélio Gomes da Luz (OVÍDIO, 1963), Jamil Almansur Haddad (OVÍDIO, 1964), David Jardim Jr. (OVÍDIO, 1979), Dúnia Marinho da Silva (OVÍDIO, 2001) e Matheus Trevizam (OVÍDIO, 2016).

² No âmbito da poesia grega, os trabalhos de Haroldo de Campos e Trajano Vieira têm uma recepção mais ampla.

projeto parece pôr em questão os limites do que pode ser definido como tradução: até que ponto pode se estender a liberdade do tradutor sem que se torne discutível que a relação do novo texto com o texto original é uma relação de tradução? Avaliemos uma amostra do texto (AA, I, 1-14) considerando o caráter geral de tradução como transposição de informações semânticas de uma língua a outra, e o caráter específico de tradução poética, conforme resumido por Britto (2006, p. 55), como busca por captar “algumas das características reconhecidas como importantes do poema original” e que “a tradução seja lida como um poema”:

*Siquis in hoc artem populo non nouit amandi,
me legat et lecto carmine doctus amet.
arte citae veloce rates remoque mouentur,
arte leues currus: arte regendus Amor.
curribus Automedon lentisque erat aptus
habenis;
Tiphys in Haemonia puppe magister erat;
me Venus artificem tenero praefecit Amori:
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.
ille quidem ferus est et qui mihi saepe
repugnet,
sed puer est, aetas mollis et apta regi.
Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem
atque animos placida contudit arte ferus;
qui totiens socios, totiens exterruit hostes,
Credetur annosum pertimuisse senem;*³

Se é certo o povo a Arte de Amar desconhecer
Em parte, douto é ao Amor o remo armar,
E induzir a quem conduz a seu reduto,
E também a estes versos se associar.
Automedonte era hábil nas frouxas rédeas,
Tífis na Hemônia, era mestre de uma popa.
Vênus me fez artífice de tenro Amor.
Um Tífis, um Automedonte do Amor eu seja.
Difícil certamente é resistir a tudo
Que ao rapaz acalma e o estio revigora.
Filirides tangia a cítara ao menino,
Aquiles abrandava ao inimigo o ânimo,
Com o qual para espanto com frequência unia-
se.
Ao idoso o envelhecer é indesejável.

Antes de tudo, percebe-se que o tradutor busca manter a isostiquia: os três livros são traduzidos mantendo o mesmo número de versos que os originais latinos. Estes 14 versos são suficientes para ilustrar os diversos procedimentos tradutórios que convivem na tradução de Chamma, procedimentos que vão desde a tradução literal até recriações cuja relação com o original é no mínimo muito tênue. No trecho, apenas quatro versos podem ser claramente tomados por traduções dos versos de Ovídio. Desses quatro, os versos 6 e 7 são tradução quase literal dos respectivos originais: Chamma traduz cada palavra por seu respectivo cognato português e na sua tradução, com exceção de *tenero Amori*, as palavras assumem funções sintáticas correspondentes aos casos em que aparecem no texto latino. Tal literalidade apenas não abarca a ordem das palavras que, na tradução, é a ordem direta portuguesa. Já no verso 5, o tradutor deixa de traduzir *curribus*, sem, no entanto, perder o sentido do verso, uma vez que as *lentis habenis* (“frouxas rédeas”) recuperam metonimicamente o substantivo não traduzido. No verso 8, por sua vez, Chamma deixa de lado a literalidade apenas na tradução do verbo na voz passiva *dicar* (“serei dito”).

É possível, por vezes, recuperar os ecos semânticos do original. É o que ocorre no verso 1, no qual o tradutor cria uma ambiguidade lexical (o adjetivo “certo” pode significar tanto “correto” quanto “inegável”) e uma ambiguidade sintática (a locução adverbial “em parte” pode se referir tanto à “Arte de Amar” quanto ao “povo”). É possível parafraseá-lo do seguinte modo, escolhendo apenas uma das interpretações possíveis: “Se não há dúvida de que parte do povo desconhece a Arte de Amar”. Nesta paráfrase, “parte

³ O tradutor não informa a edição do texto latino que serviu de base para sua tradução. Citamos o texto conforme a edição de Antonio Ramírez de Verger (OVIDIVS NASO, 2006, p. 153).

do povo” traduziria de forma livre “quis in hoc populo” e “não há dúvida”, mais subjetivamente recupera o fato de que Ovídio utiliza o verbo no modo indicativo (*nouit*) e não no subjuntivo (*nouerit*). O verso 2 da tradução mistura elementos dos versos latinos 2, 3 e 4 em “é douto ao Amor o remo armar” que, ao subentender ação e direcionamento deliberado em oposição a um inconsciente deixar-se levar pelo vento, traduz de forma bastante livre *arte regendus Amor* (v. 5), somando-se a “a estes versos se associar”, que traduz *lecto carmine* (v. 2). Pela leitura desse trecho, percebe-se que a isostiquia limita-se à manutenção do mesmo número de versos do original, mas não de sua ordem.

Em outros versos, embora apareçam vários elementos do original, a relação entre eles é inteiramente refundida. Para ficarmos apenas em um exemplo, enquanto no original é Quíron, o filho de Fílira, que abranda o ânimo de Aquiles, no texto de Chamma é Aquiles que abranda o ânimo do inimigo. No verso seguinte, o verbo *exterruit* é transformado numa locução adverbial (“para espanto”), ao passo que *socios*, adjetivo, é transformado no verbo “unia” ao qual é acrescentado o pronome reflexivo como objeto direto. *Qui*, um nominativo, é traduzido por “com o qual”: o resultado obtido é que a cena descrita por Chamma é inteiramente diversa daquela narrada por Ovídio. Em resumo, nesse verso estão presentes todas as palavras do original, porém manipuladas de um modo que se assemelha àquilo que Flores (2011, p. 148) chama “destradução” ou “desleitura em série”. A esses procedimentos de “desleitura”, acrescenta-se a “tradução” de palavras do original baseada apenas na semelhança fônica conforme também experimenta Flores (2011, p. 149). Por exemplo, no verso 10, *aetas* (“idade”) é substituído por “estio” e *regi* (“ser regido”), por “revigora”.

Ainda que se trate de casos bastante diferentes e que não se justifique uma comparação geral, aos trechos mais livres dessa tradução é possível, *mutatis mutandis*, aplicar as palavras com que von Hellingrath (apud CAMPOS, 1969, p. 96-97) define as traduções sofoclianas de Holderlin:

uma estranha mistura de familiaridade com a língua grega e compreensão viva de sua beleza, com o desconhecimento de suas regras mais simples e uma total falta de exatidão gramatical (...). A parcela preponderante dos erros linguísticos de Holderlin é constituída por erros criativos, erros em particularidades do texto por trás dos quais, não obstante, há uma verdade geral.

Essa verdade geral no caso da tradução que resenhamos é, talvez, o estilo *lasciuus*⁴ do poeta traduzido, criticado por seu excesso de deleite formal e por seu caráter provocador⁵. Em diversos níveis, Ovídio efetua operações inusitadas na poética clássica: mistura com liberdade gêneros, temas e sintagmas e subverte lugares-comuns. A liberdade com que o tradutor aborda o texto traduzido, mesclando versos e subvertendo as relações entre os referentes, ecoa a liberdade com que o poeta traduzido jogara com as convenções da poética latina. Num contexto em que a imagem dos clássicos latinos ainda está muito ligada à herança neoclássica setecentista, com sua estética que valoriza a clareza e a linearidade e sua oposição a qualquer obscuridade ou barroquismo, a tradução de Chamma é salutar por ressaltar alguns aspectos da modernidade dos poetas latinos do período augustano. A escolha de Ovídio é especialmente feliz. No encerramento de seu prefácio (p. 16), Chamma diz poucas palavras sobre a tradução: “o tradutor apega-se ao texto original sintetizando a obra como Verdade e Não Esquecimento (...) desenvolvendo

⁴ Quintiliano (*Institutio oratoria* X, 1, 98).

⁵ Sêneca Maior (*Contr.* II, 2, 12 e IX 5, 17).

a retórica do Poeta um diálogo inesgotável em todas as épocas”. As mais antigas traduções poéticas de poemas latinos para língua portuguesa de que se tem notícia hoje são as traduções de algumas *Heroides* por João Rodriguez Lucena e João Rodriguez de Sá de Meneses no *Cancioneiro geral* (1516). Ao longo dos séculos seguintes, o poeta recebeu traduções de poetas árcades⁶ e românticos⁷ sempre recebendo os influxos da estética literária dos tradutores. O modernismo antropofágico, entretanto, ao valorizar a busca das matrizes africana e indígena da cultura brasileira e opor-se a estéticas como o parnasianismo e o arcadismo, a que se associavam aspectos da herança poética clássica, interrompeu esse diálogo, gerando uma diminuição do interesse dos poetas pela tradução de obras da matriz clássica europeia. Nesse início de século XXI, Ovídio permanece um dos poetas latinos mais traduzidos (GONÇALVES, 2017), entretanto, seus tradutores hoje são sobretudo os “doutores” (DUARTE, 2016, p. 54). A tradução de Chamma retoma aquele diálogo e deixa a marca de estéticas literárias do século XX na história da tradução de Ovídio para a língua portuguesa, quiçá abrindo caminho para a reconsideração do modernismo presente em poetas latinos.

REFERÊNCIAS

- BRITTO, P. H. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo, P.; et alii (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: Flor&Cultura, 2006.
- CAMPOS, H. de. A palavra vermelha de Holderlin. In: CAMPOS, H. de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 93-107.
- DUARTE, A. da S. Por uma história da tradução dos clássicos greco-latinos no Brasil. *Translatio*, n. 12, Porto Alegre, p. 43-62, 2016.
- FLORES, G. G. Tradutibilidades em Tibulo. *Scientia Translationis*, n. 10, p. 141-150, 2011.
- GONÇALVES, W. F. Ovídio brasileiro: as traduções brasileiras de Ovídio no século XXI. *Translatio*, n. 14, Porto Alegre, p. 63-84, dezembro de 2017.
- OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução de Corah O. Roland. São Paulo: Editorial Paulista, 1935.
- OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução de Hélio Gomes da Luz. Belo Horizonte: Organização Simões, 1963.

⁶ Filinto Elísio, Almeno, Bocage, Cândido Lusitano e Miguel do Couto Guerreiro.

⁷ Antônio Feliciano de Castilho experimentou várias formas de traduzir Ovídio no século XIX: traduziu a *Arte de Amar* em alexandrinos, então recentemente introduzidos, acompanhando na tradução os influxos mais modernos da literatura portuguesa. Traduziu algumas *Heroides* em tercetos encadeados ao modo dos clássicos quinhentistas, traduziu as *Metamorfoses* em decassílabos brancos ao modo de Bocage, traduziu os *Amores* de forma bastante livre não só quanto aos metros, mas sobretudo quanto ao modo de traduzir o conteúdo de Ovídio.

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular, 1964.

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução de Natália Correia e David Mourão. Introdução de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM editores, 2001.

OVÍDIO. *Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas de Matheus Trevisam. Campinas: Mercado de Letras, 2016.

OVIDIVS NASO, P. *Carmina amatoria: Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Edição de Antonio Ramírez de Verger. 2ª edição. Munique e Leipzig: De Gruyter, 2006.

PREDEBON, A. A. *Edição do manuscrito e estudo das 'Metamorfoses' de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire*. 850 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

Data de envio: 15-10-2018

Data de aprovação: 17-04-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Dáfnis e Cloé, de Longo de Lesbos – Livro Primeiro: Tradução

The Greek novel *Daphnis and Cloe*: a Portuguese translation with study and notes

Luiz Carlos André Mangia Silva*

Apresentação

O romance intitulado *Dáfnis e Cloé*, de Longo de Lesbos (cerca de II d.C.), é a obra única desse autor do qual nada se sabe. Dos cinco romances gregos de amor que nos chegaram integralmente (os chamados *Big Five*), ele é o único que faz uso tanto das fórmulas rapidamente percebidas nos romances antigos – no esquema narrativo, na mescla dos mais variados gêneros literários – quanto daquelas próprias da poesia grega de tema erótico e pastoril.

O romance é composto de quatro livros, informação que consta já no próêmio preparado pelo autor – próêmio, aliás, que exhibe um autor muito consciente do registro que apresenta, ao anunciar a divisão da narrativa, seus principais temas, fazer uma invocação ao deus, propor o público e os objetivos aspirados pela obra, além de cruzar o tema da escrita com o da pintura: o autor nos informa que foi a contemplação de uma pintura magnífica que o motivou a escrever o livro.

Em língua portuguesa, dispomos apenas de tradução indireta do romance, feita a partir do francês. Esta passa por ser a primeira tradução feita do grego que pretendemos completar em breve. Para o texto grego, baseei-me na edição de Rudolf Hercher (LONGUS, 1858) (disponível em *Perseus Digital Library*), que cotejei com a de George Thornley e John Maxwell Edmonds (LONGUS, 1916). Para além de uma pequena disputa de vocabulário, as edições divergem ocasionalmente quanto à pontuação: a edição de Hercher prefere ponto alto (pausa forte) onde a edição da Thornley-Edmonds prefere vírgulas (pausa fraca); outras vezes, onde Hercher coloca pontuação, Thornley-Edmonds preferem texto corrido, sem vírgula ou ponto final. Esse fato me permitiu decidir, em alguns casos, qual a relação estabelecida entre as orações – se de estreita dependência ou não. Segui, todavia, do começo ao fim a edição de Hercher, salvo para a primeira frase do Próêmio, que aparece lacunar nesta edição, mas completa na de Thornley-Edmonds.

Consultei em detalhe a tradução espanhola de Máximo Brioso Sánchez e Emilio Crespo Güemes (LONGO, 1997), bastante fiel ao original grego, e a portuguesa, feita a partir do francês, de Duda Machado (LONGUS, 1996). Em certos passos, compulsei também a inglesa de Thornley-Edmonds. Com isso pude medir o grau de acerto de muitas decisões tradutórias, bem como me distanciar deliberadamente das decisões alheias, sobretudo em relação ao vocabulário. Mas é claro que foi nos passos mais difíceis do texto grego que tais edições (sobretudo a espanhola e a inglesa) socorreram-me, orientando a mais correta interpretação de frases e termos do original.

* Professor Adjunto da Universidade Estadual de Maringá (UEM) desde 2011. Possui Pós-Doutorado em Linguística (2009-2010 / UNESP), Doutorado (2004-2008 / UNESP) e Mestrado (2001-2003 / UNESP) em Estudos Literários, Bacharelado e Licenciatura em Letras (1997-2000 / UNESP).

Mantive o mais possível a extensão das frases originais, obedecendo as pausas e os cortes de ideias aparentemente produzidos pelo autor. Assim, procurei manter as orações subordinadas ligadas às principais, só de vez em quando desdobrando-as em orações coordenadas. Nesse ponto, tem papel importante o uso do particípio verbal grego, por ser ele, na maioria das vezes, o elemento que constrói a subordinação: dinâmico, seu uso faz supor muitas vezes uma linguagem fluente, de primeiro plano, e não necessariamente de oração secundária, como previsto pelas gramáticas – daí que algumas vezes os particípios resultem, na tradução, em verbos no indicativo, que coordenei com as outras orações.

O tratamento dos tempos verbais gregos é outra questão: com relativa frequência, o autor faz uso do chamado presente histórico, seja em conjuntos de frases, seja apenas em uma forma verbal ou outra, embaralhada aos tempos do passado (imperfeito e aoristo, sobretudo). Para evitar grandes estranhamentos do leitor em vernáculo e erros tradutórios, procurei manter o tempo presente somente quando usado prolixamente, em conjuntos de frases. Quando utilizado apenas pontualmente, se causava estranhamento, preferi alinhá-lo aos tempos do passado. E, inversamente, quando em meio ao uso sistemático do presente verbal surgiu uma ou outra ocorrência de verbo no passado, traduzi tais formas pelo presente, privilegiando esta predominância.

A obra é bastante fluida e demasiado idealizada na pintura que faz do mundo pastoril. Ali tudo é divino e maravilhoso e inocente, embora a tranquilidade da vida camponesa seja por vezes quebrada pelo surgimento de perigos próprios ao contexto (melhor diria, próprios ao padrão romanesco). Dáfnis e Cloé são jovens irmanados pelo fato de terem sido crianças expostas na infância, amamentadas por cabra ele, ovelha ela, e criadas por pastores. No Livro Primeiro tem lugar o encontro dos bebês abandonados em Lesbos, o desenvolvimento dos dois que, adolescentes, ostentam uma beleza incomum no mundo pastoril, o sonho dos pais que lhes anuncia o destino de guardadores de rebanhos, a alegria com que eles assumem suas tarefas, os perigos da vida no campo na presença de lobos e piratas, as primeiras emoções amorosas, a investida de um rival, enamorado de Cloé, a incapacidade dos jovens de nomear os sentimentos contraditórios que os acometem. Essas são, entre outras, as ações que o leitor poderá conhecer nas linhas que seguem.

Texto original

LIVRO PRIMEIRO

[praef.1] Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον: εἰκόνα, γραφήν, ἱστορίαν ἔρωτος. Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος, πολὺδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον: μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα: ἀλλ' ἡ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἐρωτικὴν: ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἤεσαν, τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνας θεαταί. Γυναῖκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι: παιδία ἐκκείμενα, ποιμνία τρέφοντα: ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι: ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή. Πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικὰ ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ: καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνας τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει. Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύζεται, μέχρι ἂν

κάλλος ἢ καὶ ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν. Ἡμῖν δ' ὁ θεὸς παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν.

[1.1] Πόλις ἐστὶ τῆς Λέσβου Μυτιλήνη, μεγάλη καὶ καλή: διείληπται γὰρ εὐρίποις ὑπαισρευούσης τῆς θαλάττης, καὶ κεκόσμηται γεφύραις ξεστοῦ καὶ λευκοῦ λίθου. Νομίσειας ἂν οὐ πόλιν ὄρᾶν ἀλλὰ νῆσον. Ταύτης τῆς πόλεως ὅσον ἀπὸ σταδίων διακοσίων ἀγρὸς ἦν ἀνδρὸς εὐδαίμονος, κτῆμα κάλλιστον: ὄρη θηροτρόφα, πεδία πυροφόρα: γήλοφοι κλημάτων, νομαὶ ποιμνίων: καὶ ἡ θάλαττα προσέκλυζεν ἥϊον ἐκτεταμένη, ψάμμω μαλθακῇ.

[1.2] Ἐν τῷδε τῷ ἀγρῷ νέμων αἰπόλος, Λάμων τοῦνομα, παιδίον εὔρεν ὑπὸ μιᾶς τῶν αἰγῶν τρεφόμενον. Δρυμὸς ἦν καὶ λόχη βάτων καὶ κιττὸς ἐπιπλανώμενος καὶ πόα μαλθακῇ, καθ' ἧς ἔκειτο τὸ παιδίον. Ἐνταῦθα ἡ αἰξ θεούσα συνεχῆς ἀφανῆς ἐγένετο πολλάκις καὶ τὸν ἔριφον ἀπολιποῦσα τῷ βρέφει παρέμενε. Φυλάττει τὰς διαδρομὰς ὁ Λάμων οἰκτεῖρας ἀμελούμενον τὸν ἔριφον, καὶ μεσημβρίας ἀκμαζούσης κατ' ἴχνος ἐλθὼν ὄρᾶ τὴν μὲν αἰγα πεφυλαγμένως περιβεβηκυῖαν τὸ βρέφος, μὴ ταῖς χηλαῖς βλάπτει πατοῦσα, τὸ δὲ ὥσπερ ἐκ μητρώας θηλῆς τὴν ἐπιρροὴν ἔλκον τοῦ γάλακτος. Θαυμάσας, ὥσπερ εἰκὸς ἦν, πρόσσεισιν ἐγγὺς καὶ εὐρίσκει παιδίον ἄρρεν, μέγα καὶ καλὸν καὶ τῆς κατὰ τὴν ἔκθεσιν τύχης ἐν σπαργάνοις κρείττοσι: χλαμῦδιόν τε γὰρ ἦν ἀλουργῆς καὶ πόρπη χρυσοῦ καὶ ξιφίδιον ἐλεφαντόκωπον.

[1.3] Τὸ μὲν οὖν πρῶτον ἐβουλεύσατο μόνα τὰ γνωρίσματα βαστάσας ἀμελῆσαι τοῦ βρέφους: ἔπειτα αἰδεσθεῖς εἰ μὴδὲ αἰγὸς φιλανθρωπίαν μιμήσεται, νύκτα φυλάξας κομίζει πάντα πρὸς τὴν γυναῖκα Μυρτάλην, καὶ τὰ γνωρίσματα καὶ τὸ παιδίον καὶ τὴν αἰγα αὐτήν. Τῆς δὲ ἐκπλαγείσης εἰ παιδία τίκτουσιν αἰγες, ὁ δὲ πάντα αὐτῇ διηγεῖται, πῶς εὔρεν ἐκκείμενον, πῶς εἶδε τρεφόμενον, πῶς ἠδέσθη καταλιπεῖν ἀποθανούμενον. Δόξαν δὴ κάκεινῃ, τὰ μὲν συνεκτεθέντα κρύπτουσι, τὸ δὲ παιδίον αὐτῶν νομίζουσι, τῇ δὲ αἰγὶ τὴν τροφήν ἐπιτρέπουσιν. Ὡς δ' ἂν καὶ τοῦνομα τοῦ παιδίου ποιμενικὸν δοκοίη, Δάφνιν αὐτὸν ἔγνωσαν καλεῖν.

[1.4] Ἦδη δὲ διετοῦς χρόνου δικνουμένου, ποιμὴν ἐξ ἀγρῶν ὁμόρων νέμων, Δρύας τοῦνομα, καὶ αὐτὸς ὁμοίοις ἐπιτυγχάνει καὶ εὐρήμασι καὶ θέαμασι. Νυμφῶν ἄντρον ἦν, πέτρα μεγάλη, τὰ ἐνδοθεν κοίλη, τὰ ἔξωθεν περιφερῆς. Τὰ ἀγάλματα τῶν Νυμφῶν αὐτῶν λίθοις ἐπεποιήτο: πόδες ἀνυπόδητοι, χεῖρες εἰς ὤμους γυμναί, κόμαι μέχρι τῶν ἀχένων λελυμέναι, ζῶμα περὶ τὴν ἰξύν, μειδιάμα περὶ τὴν ὀφρύν: τὸ πᾶν σχῆμα χορεία ἦν ὀρχουμένων. Ἡ ὥα τοῦ ἄντρου τῆς μεγάλης πέτρας ἦν τὸ μεσαίτατον. Ἐκ πηγῆς ἀναβλύζον ὕδωρ ρεῖθρον ἐποίει χεόμενον, ὥστε καὶ λειμῶν πάνυ γλαφυρὸς ἐξετέτατο πρὸ τοῦ ἄντρου, πολλῆς καὶ μαλθακῆς πόας ὑπὸ τῆς νοτίδος τρεφομένης. Ἀνέκειντο δὲ καὶ γαυλοὶ καὶ αὐλοὶ πλάγιοι καὶ σύριγγες καὶ κάλαμοι, πρεσβυτέρων ποιμένων ἀναθήματα.

[1.5] Εἰς τοῦτο τὸ νυμφαῖον οἷς ἀρτιτόκος συχνὰ φοιτῶσα δόξαν πολλάκις ἀπωλείας παρεῖχε. Κολάσαι δὴ βουλόμενος αὐτήν καὶ εἰς τὴν πρότερον εὐνομίαν καταστῆσαι, δεσμὸν ράβδου χλωρᾶς λυγίσας ὅμοιον βρόχῳ τῇ πέτρᾳ προσῆλθεν, ὡς ἐκεῖ συλληψόμενος αὐτήν. Ἐπιστάς δὲ οὐδὲν εἶδεν ὧν ἠλπισεν, ἀλλὰ τὴν μὲν διδοῦσαν πάνυ ἀνθρωπίνως τὴν θηλὴν εἰς ἄφθονον τοῦ γάλακτος ὀλκὴν, τὸ δὲ παιδίον ἀκλαυτὶ λάβρως εἰς ἀμφοτέρας τὰς θηλὰς μεταφέρον τὸ στόμα καθαρὸν καὶ φαιδρὸν, οἷα τῆς οἰὸς τῇ γλώττῃ τὸ πρόσωπον ἀπολιχωμένης μετὰ τὸν κόρον τῆς τροφῆς. Θῆλυ ἦν τοῦτο τὸ παιδίον, καὶ παρέκειτο καὶ τούτῳ γνωρίσματα: μίτρα διάχρυσος, ὑποδήματα ἐπίχρυσά, περισκελίδες χρυσαῖ.

[1.6] Θεῖον δὴ τι νομίσας τὸ εὔρημα καὶ διδασκόμενος παρὰ τῆς οἰὸς ἐλεεῖν τε τὸ παιδίον καὶ φιλεῖν ἀναιρεῖται μὲν τὸ βρέφος ἐπ' ἀγκῶνος, ἀποτίθεται δὲ τὰ γνωρίσματα κατὰ τῆς πῆρας, εὐχεται δὲ ταῖς Νύμφαις ἐπὶ χρηστῇ τύχῃ θρέψαι τὴν ἰκέτιν αὐτῶν. Καὶ ἐπεὶ καιρὸς ἦν ἀπελαύνειν τὴν ποιμήνην, ἐλθὼν εἰς τὴν ἔπαυλιν τῇ

γυναικί διηγείται τὰ ὀφθέντα, δείκνυσι τὰ εὐρεθέντα, παρακελεύεται θυγάτριον νομίζειν καὶ λανθάνουσαν ὡς ἴδιον τρέφειν. Ἡ μὲν δὴ Νάπη 'τοῦτο γὰρ ἐκαλεῖτο μήτηρ εὐθὺς ἦν καὶ ἐφίλει τὸ παιδίον, ὥσπερ ὑπὸ τῆς οἰὸς παρευδοκιμηθῆναι δεδοικυῖα, καὶ τίθεται καὶ αὐτὴ ποιμενικὸν ὄνομα πρὸς πίστιν αὐτῶ, Χλόην.

[1.7] Ταῦτα τὰ παιδιά ταχὺ μάλα ἠϋξήσε, καὶ κάλλος αὐτοῖς ἐνεφαίνετο κρεῖττον ἀγροικίας. Ἦδη τε ἦν ὁ μὲν πέντε καὶ δέκα ἐτῶν ἀπὸ γενεᾶς, ἡ δὲ τοσοῦτων, δυοῖν ἀποδεόντων, καὶ ὁ Δρύας καὶ ὁ Λάμων ἐπὶ μιᾶς νυκτὸς ὀρῶσιν ὄναρ τοιόνδε τι. Τὰς Νύμφας ἐδόκουν ἐκείνας, τὰς ἐν τῷ ἄνθρω, ἐν ᾧ ἡ πηγὴ, ἐν ᾧ τὸ παιδίον εὗρεν ὁ Δρύας, τὸν Δάφνιν καὶ τὴν Χλόην παραδιδόναι παιδίῳ μάλα σοβαρῶ καὶ καλῶ, πτερὰ ἐκ τῶν ὤμων ἔχοντι, βέλη σμικρὰ ἅμα τοξαρίῳ φέροντι: τὸ δὲ ἐφραψάμενον ἀμφοτέρων ἐνὶ βέλει κελεύσαι λοιπὸν ποιμαίνειν τὸν μὲν τὸ αἰπόλιον, τὴν δὲ τὸ ποιμνιον.

[1.8] Τοῦτο τὸ ὄναρ ἰδόντες ἤχθοντο μὲν εἰ ποιμένες ἔσονται οἱ τύχην ἐκ σπαργάνων ἐπαγγελλόμενοι κρεῖττονα 'διὸ αὐτοὺς καὶ τροφαῖς ἔτρεφον ἀβροτέραις καὶ γράμματα ἐπαίδευσαν καὶ πάντα ὅσα καλὰ ἦν ἐπ' ἀγροικίας', ἐδόκει δὲ πείθεσθαι θεοῖς περὶ τῶν σωθέντων προνοία θεῶν. Καὶ κοινώσαντες ἀλλήλοις τὸ ὄναρ καὶ θύσαντες τῶ τὰ πτερὰ ἔχοντι παιδίῳ παρὰ ταῖς Νύμφαις 'τὸ γὰρ ὄνομα λέγειν οὐκ εἶχον' ὡς ποιμένας ἐκπέμπουσιν αὐτοὺς ἅμα ταῖς ἀγέλαις, ἐκδιδάξαντες ἕκαστα: πῶς δεῖ νέμειν πρὸ μεσημβρίας, πῶς κοπάσαντος τοῦ καύματος: πότε ἐξάγειν ἐπὶ πότον, πότε ἀπάγειν ἐπὶ κοῖτον: ἐπὶ τίσι καλαύροπι χρηστέον, ἐπὶ τίσι φωνῇ μόνη. Οἱ δὲ μάλα χαίροντες ὡς ἀρχὴν μεγάλην παρελάμβανον καὶ ἐφίλουσαν τὰς αἴγας καὶ τὰ πρόβατα μᾶλλον ἢ ποιμέσιν ἔθος, ἡ μὲν ἐς ποιμνιον ἀνάγουσα τῆς σωτηρίας τὴν αἰτίαν, ὁ δὲ μεμνημένος ὡς ἐκκείμενον αὐτὸν αἰξ ἀνέθρεψεν.

[1.9] Ἦρος ἦν ἀρχὴ καὶ πάντα ἤκμαζεν ἄνθη, τὰ ἐν δρυμοῖς, τὰ ἐν λειμῶσι καὶ ὅσα ὄρεα: βόμβος ἦν ἡδὴ μελιττῶν, ἤχος ὀρνίθων μουσικῶν, σκιρτήματα ποιμνίων ἀρτιγεννήτων: ἄρνες ἐσκίρτων ἐν τοῖς ὄρεσιν, ἐβόμβουν ἐν τοῖς λειμῶσι μέλιτται, ἐν ταῖς λόχμαϊς κατῆδον ὀρνίθες. Τοσαύτης δὴ πάντα κατεχούσης εὐωρίας οἱ ἀπαλοὶ καὶ νέοι μιμηταὶ τῶν ἀκουομένων ἐγίνοντο καὶ βλεπομένων: ἀκούοντες μὲν τῶν ὀρνίθων ᾄδόντων ἡδὸν, βλέποντες δὲ σκιρτῶντας τοὺς ἄρνας ἤλλοντο κοῦφα, τὰς μελίττας δὲ μιμούμενοι ἄνθη συνέλεγον: καὶ τὰ μὲν εἰς τοὺς κόλπους ἐβαλλον, τὰ δὲ στεφανίσκους πλέκοντες ταῖς Νύμφαις ἐπέφερον.

[1.10] Ἐπραττον δὲ κοινῇ πάντα, πλησίον ἀλλήλων νέμοντες. Καὶ πολλάκις μὲν ὁ Δάφνις τῶν προβάτων τὰ ἀποπλανώμενα συνέστελλε, πολλάκις δὲ ἡ Χλόη τὰς θρασυτέρας τῶν αἰγῶν ἀπὸ τῶν κρημνῶν κατήλαυνεν, ἡδὴ δὲ τις καὶ τὰς ἀγέλας ἀμφοτέρας ἐφρούρησε θατέρου προσλιπαρήσαντος ἀθύρματι. Ἀθύρματα δὲ ἦν αὐτοῖς ποιμενικὰ καὶ παιδικά. Ἡ μὲν ἀνθερικούς ἀνελομένη ποθὲν ἐξ ἔλους ἀκριδοθήραν ἔπλεκε καὶ περὶ τοῦτο πονουμένη τῶν ποιμνίων ἠμέλησεν: ὁ δὲ καλάμους ἐκτεμῶν λεπτοὺς καὶ τρήσας τὰς τῶν γονάτων διαφυὰς ἐπαλλήλους τε κηρῶ μαλθακῶ συναρτήσας μέχρι νυκτὸς συρίττειν ἐμελέτα: ποτὲ δὲ ἐκοινώνουν γάλακτος καὶ οἴνου, καὶ τροφάς, ἃς οἴκοθεν ἔφερον, εἰς κοινὸν ἔφερον. Θᾶπτον ἂν τις εἶδε τὰ ποιμνια καὶ τὰς αἴγας ἀπ' ἀλλήλων μεμερισμένας ἢ Χλόην καὶ Δάφνιν.

[1.11] Τοιαῦτα δὲ αὐτῶν παιζόντων τοιάνδε σπουδὴν Ἔρωσ ἀνέπλασε. Λύκαινα τρέφουσα σκύμνους νέους ἐκ τῶν πλησίον ἀγρῶν ἐξ ἄλλων ποιμνίων πολλάκις ἤρπαζε, πολλῆς τροφῆς ἐς ἀνατροφὴν τῶν σκύμνων δεομένη. Συνελθόντες οὖν οἱ κωμῆται νύκτωρ σιροὺς ὀρύττουσι τὸ εὖρος ὀργυιᾶς, τὸ βάθος τετάρων. Τὸ μὲν δὴ χῶμα τὸ πολὺ σπείρουσι κομίσαντες μακρὰν, ξύλα δὲ ξηρὰ μακρὰ τείναντες ὑπὲρ τοῦ χάσματος τὸ περιττὸν τοῦ χῶματος κατέπασαν τῆς πρότερον γῆς εἰκόνα, ὥστε κἂν λαγῶς ἐπιδράμη, κατακλᾷ τὰ ξύλα κάρφων ἀσθενέστερα ὄντα, καὶ τότε παρέχει μαθεῖν ὅτι γῆ οὐκ ἦν, ἀλλὰ ἐμεμίμητο γῆν. Τοιαῦτα πολλὰ ὀρύγματα κἂν τοῖς ὄρεσι κἂν τοῖς πεδίοις

ὀρύξαντες τὴν μὲν λύκαιναν οὐκ εὐτύχησαν λαβεῖν: αἰσθάνεται γὰρ γῆς σεσοφισμένης: πολλὰς δὲ αἶγας καὶ ποιμνία διέφθειραν, καὶ Δάφνιν παρ' ὀλίγον ᾤδε.

[1.12] Τράγοι παροξυνθέντες ἐς μάχην συνέπεσον. Τῷ οὖν ἐτέρῳ τὸ ἕτερον κέρας βιαιοτέρας γενομένης συμβολῆς θραύεται, καὶ ἀλγήσας φριμαζάμενος ἐς φυγὴν ἐτρέπετο: ὁ δὲ νικῶν κατ' ἴχνος ἐπόμενος ἄπαιστον ἐποίει τὴν φυγὴν. Ἀλγεῖ Δάφνις περὶ τῷ κέρατι καὶ τῇ θρασύτητι ἀχθεσθεὶς τὴν καλαύροπα λαβὼν ἐδίωκε τὸν διώκοντα. Οἷα δὲ τοῦ μὲν ὑπεκφεύγοντος, τοῦ δὲ ὀργῆ διώκοντος οὐκ ἀκριβῆς ἦν τῶν ἐν ποσὶν ἢ πρόσοις, ἀλλὰ κατὰ τοῦ χάσματος ἄμφω πίπτουσιν, ὁ τράγος πρότερος, ὁ Δάφνις δεύτερος. Τοῦτο καὶ ἔσωσε Δάφνιν, χρήσασθαι τῆς καταφορᾶς ὀχήματι τῷ τράγῳ. Ὁ μὲν δὲ τὸν ἀνιμησόμενον, εἴ τις ἄρα γένοιτο, δακρῶν ἀνέμενε: ἡ δὲ Χλόη θεασαμένη τὸ συμβάν δρόμῳ παραγίνεται πρὸς τὸν σιρόν, καὶ μαθοῦσα ὅτι ζῆ, καλεῖ τινὰ βουκόλον ἐκ τῶν ἀγρῶν τῶν πλησίον πρὸς ἐπικουρίαν. Ὁ δὲ ἐλθὼν σχοῖνον ἐζήτει μακρὰν, ἧς ἐχόμενος ἀνιμώμενος ἐκβήσεται. Καὶ σχοῖνος μὲν οὐκ ἦν, ἡ δὲ Χλόη λυσαμένη ταινίαν δίδωσι καθεῖναι τῷ βουκόλῳ: καὶ οὕτως οἱ μὲν ἐπὶ τοῦ χεῖλους ἐστῶτες εἶλκον, ὁ δὲ ἀνέβη ταῖς τῆς ταινίας ὀλκαῖς ταῖς χερσὶν ἀκολουθῶν. Ἀνιμήσαντο δὲ καὶ τὸν ἄθλιον τράγον συντεθραυσμένον ἄμφω τὰ κέρατα: τοσοῦτον ἄρα ἡ δίκη μετῆλθε τοῦ νικηθέντος τράγου. Τοῦτον μὲν δὲ τυθησόμενον χαρίζονται σῶστρα τῷ βουκόλῳ, καὶ ἔμελλον ψεύδεσθαι πρὸς τοὺς οἴκοι λύκων ἐπιδρομῆν, εἴ τις αὐτὸν ἐπόθησεν: αὐτοὶ δὲ ἐπανελθόντες ἐπεσκόπουν τὴν ποιμνὴν καὶ τὸ αἰπόλιον: καὶ ἐπεὶ κατέμαθον ἐν κόσμῳ νομῆς καὶ τὰς αἶγας καὶ τὰ πρόβατα, καθίσαντες ὑπὸ στελέχει δρυὸς ἐσκόπουν μὴ τι μέρος τοῦ σώματος ὁ Δάφνις ἤμαξε καταπεσών. Ἐτέτρωτο μὲν οὖν οὐδὲν οὐδὲ ἤμακτο οὐδὲν, χόματος δὲ καὶ πηλοῦ ἐπέπαστο καὶ τὰς κόμας καὶ τὸ ἄλλο σῶμα. Ἐδόκει δὲ λούσασθαι, πρὶν αἰσθησὶν γενέσθαι τοῦ συμβάντος Λάμωνι καὶ Μυρτάλῃ.

[1.13] Καὶ ἐλθὼν ἅμα τῇ Χλόῃ πρὸς τὸ νυμφαῖον τῇ μὲν ἔδωκε καὶ τὸν χιτωνίσκον καὶ τὴν πήραν φυλάττειν, αὐτὸς δὲ τῇ πηγῇ παραστάς τὴν τε κόμην καὶ τὸ σῶμα πᾶν ἀπελούετο. Ἦν δὲ ἡ μὲν κόμη μέλαινα καὶ πολλή, τὸ δὲ σῶμα ἐπίκαιτον ἡλίῳ: εἶκασεν ἄν τις αὐτὸ χρώζεσθαι τῇ σκιᾷ τῆς κόμης. Ἐδόκει δὲ τῇ Χλόῃ θεωμένη καλὸς ὁ Δάφνις, καὶ ὅτι τότε πρῶτον αὐτῇ καλὸς ἐδόκει, τὸ λουτρὸν ἐνόμιζε τοῦ κάλλους αἴτιον. Τὰ νῶτα δὲ ἀπολουούσης ἡ σὰρξ ὑπέπιπτε μαλθακή, ὥστε λαθοῦσα ἑαυτῆς ἤψατο πολλάκις, εἰ τρυφερωτέρα εἶη πειρωμένη. Καὶ τότε γὰρ ἐπὶ δυσμαῖς ἦν ὁ ἥλιος ἀπήλασαν τὰς ἀγέλας οἴκαδε, καὶ ἐπεπόνθει Χλόη περιττὸν οὐδὲν, ὅτι μὴ Δάφνιν ἐπεθύμει λουόμενον ἰδέσθαι πάλιν. Τῆς δὲ ἐπιούσης ὡς ἦκον εἰς τὴν νομῆν, ὁ μὲν Δάφνις ὑπὸ τῇ δρυὶ τῇ συνήθει καθεζόμενος ἐσύριττε καὶ ἅμα τὰς αἶγας ἐπεσκόπει κατακειμένας καὶ ὥσπερ τῶν μελῶν ἀκροωμένας, ἡ δὲ Χλόη πλησίον καθημένη τὴν ἀγέλην μὲν τῶν προβάτων ἐπέβλεπε, τὸ δὲ πλέον εἰς Δάφνιν ἑώρα: καὶ ἐδόκει καλὸς αὐτῇ συρίττων πάλιν, καὶ αὐθις αἰτίαν ἐνόμιζε τὴν μουσικὴν τοῦ κάλλους, ὥστε μετ' ἐκείνον καὶ αὐτῇ τὴν σύριγγα ἔλαβεν, εἴ πως γένοιτο καὶ αὐτῇ καλή. Ἐπεισε δὲ αὐτὸν καὶ λούσασθαι πάλιν καὶ λουόμενον εἶδε καὶ ἰδοῦσα ἤψατο καὶ ἀπῆλθε πάλιν ἐπαινέσασα, καὶ ὁ ἔπαινος ἦν ἔρωτος ἀρχή. Ὁ τι μὲν οὖν ἔπασχε οὐκ ἤδει νέα κόρη καὶ ἐν ἀγροικίᾳ τεθραμμένη καὶ οὐδὲ ἄλλου λέγοντος ἀκούσασα τὸ τοῦ ἔρωτος ὄνομα: ἄση δὲ αὐτῆς εἶχε τὴν ψυχὴν, καὶ τῶν ὀφθαλμῶν οὐκ ἐκράτει καὶ πολλὰ ἐλάλει Δάφνιν: τροφῆς ἡμέλει, νύκτωρ ἠγρύπνει, τῆς ἀγέλης κατεφρόνει: νῦν ἐγάλα, νῦν ἐκλαεν: εἶτα ἐκάθευδεν, εἶτα ἀνεπήδα: ὠχρία τὸ πρόσωπον, ἐρυθρήματι αὐθις ἐφλέγετο. Οὐδὲ βοὸς οἰστρω πληγείσης τοιαῦτα ἔργα. Ἐπῆλθόν ποτε αὐτῇ καὶ τοιοῦδε λόγοι μόνη γενομένη.

[1.14] Ἔτι νῦν ἐγὼ νοσῶ μὲν, τί δὲ ἡ νόσος ἀγνωσῶ: ἀλγῶ, καὶ ἔλκος οὐκ ἔστι μοι: λυποῦμαι, καὶ οὐδὲν τῶν προβάτων ἀπόλωλέ μοι: κάομαι, καὶ ἐν σκιᾷ τοσαύτη κάθημαι. Πόσοι βᾶτοι με ἤμυξαν, καὶ οὐκ ἔκλαυσα: πόσαι μέλιτται κέντρον ἐνήκαν, ἀλλὰ ἔφαγον: τουτὶ δὲ τὸ νύττον μου τὴν καρδίαν πάντων ἐκείνων πικρότερον. Καλὸς ὁ

Δάφνις, καὶ γὰρ τὰ ἄνθη: καλὸν ἢ σύριγξ αὐτοῦ φθέγγεται, καὶ γὰρ αἱ ἀηδόνες. Ἄλλ' ἐκείνων οὐδεὶς μοι λόγος. Εἴθε αὐτοῦ σύριγξ ἐγενόμην, ἵν' ἐμπνέῃ μοι: εἴθε αἶξ, ἵν' ὑπ' ἐκείνου νέμωμαι. Ὡς πονηρὸν ὕδωρ, μόνον Δάφνιν καλὸν ἐποίησας, ἐγὼ δὲ μάτην ἀπελουσάμην. Οἴχομαι, Νύμφαι φίλαι: οὐδὲ ὑμεῖς σώζετε τὴν παρθένον τὴν ἐν ὑμῖν τραφεῖσαν; Τίς ὑμᾶς στεφανώσει μετ' ἐμέ; τίς τοὺς ἀθλίους ἄρνας ἀναθρέψει; τίς τὴν λάλον ἀκρίδα θεραπεύσει, ἢν πολλὰ καμοῦσα ἐθήρασα, ἵνα με κατακοιμίξῃ φθεγγομένη πρὸ τοῦ ἄντρου; νῦν δὲ ἐγὼ μὲν ἀγρυπνῶ διὰ Δάφνιν, ἢ δὲ μάτην λαλεῖ.'

[1.15] Τοιαῦτα ἔπασχε, τοιαῦτα ἔλεγεν, ἐπιζητοῦσα τὸ ἔρωτος ὄνομα. Δόρκων δὲ ὁ βουκόλος, ὁ τὸν Δάφνιν ἐκ τοῦ σιροῦ ἀνιμησάμενος, ἀρτιγένειος μειρακίσκος καὶ εἰδῶς ἔρωτος καὶ τὰ ἔργα καὶ τοῦνομα, εὐθύς μὲν ἐπ' ἐκείνης τῆς ἡμέρας ἐρωτικῶς τῆς Χλόης διετέθη, πλείονων δὲ διαγενομένων μᾶλλον τὴν ψυχὴν ἐξεπυρσεύθη καὶ τοῦ Δάφνιδος ὡς παιδὸς καταφρονήσας ἔγνω κατεργάσασθαι δώροις ἢ βίᾳ. Τὰ μὲν δὴ πρῶτα δῶρα αὐτοῖς ἐκόμισε τῷ μὲν σύριγγα βουκολικὴν καλάμων ἐννέα χαλκῶ δεδεμένων ἀντὶ κηροῦ, τῇ δὲ νεβρίδα βακχικὴν: καὶ αὐτῇ τὸ χρῶμα ἦν ὡσπερ γεγραμμένον χρώμασιν. Ἐντεῦθεν δὲ φίλος νομιζόμενος τοῦ μὲν Δάφνιδος ἡμέλει κατ' ὀλίγον, τῇ Χλόῃ δὲ ἀνὰ πᾶσαν ἡμέραν ἐπέφερον ἢ τυρὸν ἀπαλὸν ἢ στέφανον ἀνθηρὸν ἢ μῆλον ὠραῖον: ἐκόμισε δὲ ποτε αὐτῇ καὶ μόσχον ἀρτιγέννητον καὶ κισσύβιον διάχρυσον καὶ ὀρνίθων ὀρείων νεοττοῦς. Ἡ δὲ ἄπειρος οὔσα τέχνης ἐραστοῦ, λαμβάνουσα τὰ δῶρα ἔχαιρεν, ὅτι Δάφνιδι εἶχεν αὐτὰ χαρίζεσθαι. Καὶ ἔδει γὰρ ἤδη καὶ Δάφνιν γινῶναι τὰ ἔρωτος ἔργα γίνεται ποτε τῷ Δόρκωνι πρὸς αὐτὸν ὑπὲρ κάλλους ἔρις, καὶ ἐδίκαζε μὲν Χλόῃ, ἔκειτο δὲ ἄθλον τῷ νικῆσαντι φιλησαι Χλόην. Δόρκων δὲ πρότερος ὧδε ἔλεγεν.

[1.16] 'Ἐγὼ, παρθένε, μείζων εἰμὶ Δάφνιδος, καὶ γὰρ μὲν βουκόλος, ὁ δ' αἰπόλος: τοσοῦτον κρείττων ὅσον αἰγῶν βόες: καὶ λευκὸς εἰμὶ ὡς γάλα, καὶ πυρρὸς ὡς θέρος μέλλον ἀμαῖσθαι, καὶ ἔθρεψε μήτηρ, οὐ θηρίον. Οὗτος δὲ ἐστὶ σμικρὸς καὶ ἀγένειος ὡς γυνή, καὶ μέλας ὡς λύκος: νέμει δὲ τράγους, ὀδωδῶς ἀπ' αὐτῶν δεινόν, καὶ ἔστι πένης ὡς μηδὲ κύνα τρέφειν. Εἰ δ', ὡς λέγουσι, καὶ αἶξ αὐτῷ γάλα δέδωκεν, οὐδὲν ἐρίφου διαφέρει.' Ταῦτα καὶ τοιαῦτα ὁ Δόρκων: καὶ μετὰ ταῦτα ὁ Δάφνις 'Ἐμὲ αἶξ ἀνέθρεψεν ὡσπερ τὸν Δία: νέμω δὲ τράγους τῶν τούτου βοῶν μείζονας: ὄζω δὲ οὐδὲν ἀπ' αὐτῶν, ὅτι μηδὲ ὁ Πάν, καίτοιγε ὢν τὸ πλέον τράγος. Ἀρκεῖ δέ μοι τυρὸς καὶ ἄρτος ὀβελίας καὶ οἶνος λευκός, ὅσα ἀγροίκων πλουσίων κτήματα. Ἀγένειός εἰμὶ, καὶ γὰρ ὁ Διόνυσος: μέλας, καὶ γὰρ ὁ ὑάκινθος: ἀλλὰ κρείττων καὶ ὁ Διόνυσος Σατύρων καὶ ὁ ὑάκινθος κρίνων. Οὗτος δὲ καὶ πυρρὸς ὡς ἀλώπηξ καὶ προγένειος ὡς τράγος καὶ λευκὸς ὡς ἐξ ἄστεος γυνή: κἂν δέη σε φιλεῖν, ἐμοῦ μὲν φιλήσεις τὸ στόμα, τούτου δὲ τὰς ἐπὶ τοῦ γενείου τρίχας. Μέμνησο δέ, ὦ παρθένε, ὅτι καὶ σὲ ποιμνιον ἔθρεψεν, ἀλλὰ καὶ ὡς εἶ καλή.'

[1.17] Οὐκέθ' ἢ Χλόῃ περιέμεινεν, ἀλλὰ τὰ μὲν ἡσθεῖσα τῷ ἐγκωμίῳ, τὰ δὲ πάλαι ποθοῦσα φιλησαι Δάφνιν, ἀναπηδήσασα αὐτὸν ἐφίλησεν, ἀδίδακτον μὲν καὶ ἄτεχνον, πάνυ δὲ ψυχὴν θερμᾶναι δυνάμενον. Δόρκων μὲν οὖν ἀλγήσας ἀπέδραμε ζητῶν ἄλλην ὁδὸν ἔρωτος: Δάφνις δέ, ὡσπερ οὐ φιληθεῖς, ἀλλὰ δηχθεῖς, σκυθρωπὸς τις εὐθύς ἦν καὶ πολλάκις ἐψύχετο καὶ τὴν καρδίαν παλλομένην εἶχε, καὶ βλέπειν μὲν ἤθελε τὴν Χλόην, βλέπων δ' ἐρυθθήματος ἐνεπίμπλατο. Τότε πρῶτον καὶ τὴν κόμην αὐτῆς ἐθαύμασεν ὅτι ξανθή, καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ὅτι μεγάλοι καθάπερ βοός, καὶ τὸ πρόσωπον ὅτι λευκότερον ἀληθῶς καὶ τοῦ τῶν αἰγῶν γάλακτος, ὡσπερ τότε πρῶτον ὀφθαλμοὺς κτησάμενος, τὸν δὲ πρότερον χρόνον πεπηρωμένος. Οὔτε οὖν τροφὴν προσεφέρετο πλὴν ὅσον ἀπογεύσασθαι: καὶ πότον, εἴ ποτε ἐβιάσθη, μέχρι τοῦ διαβρέξαι τὸ στόμα προσεφέρετο. Σιωπηλὸς ἦν ὁ πρότερον τῶν ἀκριδῶν λαλίστερος, ἀργὸς ὁ περιττότερα τῶν αἰγῶν κινούμενος. Ἡμέλητο ἢ ἀγέλη: ἔρριπτο ἢ σύριγξ:

χλωρότερον τὸ πρόσωπον ἦν πῶς θερινῆς. Πρὸς μόνην Χλόην ἐγένετο λάλος: καὶ εἶ ποτε ἀπ' αὐτῆς ἐγένετο, τοιαῦτα πρὸς αὐτὸν ἀπελήρει

[1.18] 'Τί ποτέ με Χλόης ἐργάζεται φίλημα; Χεῖλη μὲν ῥόδων ἀπαλώτερα καὶ στόμα κηρίων γλυκύτερον: τὸ δὲ φίλημα κέντρον μελίττης πικρότερον. Πολλάκις ἐφίλησα ἐρίφους, πολλάκις ἐφίλησα σκύλακας ἀρτιγεννήτους καὶ τὸν μόσχον, ὃν ὁ Δόρκων ἐδωρήσατο: ἀλλὰ τοῦτο φίλημα καινόν: ἐκπηδᾷ μου τὸ πνεῦμα, ἐξάλλεται ἡ καρδία, τήκεται ἡ ψυχὴ, καὶ ὅμως πάλιν φιλήσαι θέλω. Ὡς νίκης κακῆς: ὦ νόσου καινῆς, ἧς οὐδὲ εἰπεῖν οἶδα τοῦνομα. Ἄρα φαρμάκων ἐγεύσατο ἡ Χλόη μέλλουσά με φιλεῖν; Πῶς οὖν οὐκ ἀπέθανεν; Οἶον ἄδουσιν αἱ ἀηδόνες, ἡ δὲ ἐμὴ σύριγξ σιωπᾷ: οἶον σκιρτῶσιν οἱ ἔριφοι, κἀγὼ κάθημαι: οἶον ἀκμάζει τὰ ἄνθη, κἀγὼ στεφάνους οὐ πλέκω, ἀλλὰ τὰ μὲν ἴα καὶ ὁ ὑάκινθος ἀνθεῖ, Δάφνις δὲ μαραίνεται. Ἄρα μου καὶ Δόρκων εὐμορφότερος ὀφθήσεται;' Τοιαῦτα ὁ βέλτιστος Δάφνις ἔπασχε καὶ ἔλεγεν, οἷα πρῶτον γεύομενος τῶν ἔρωτος ἔργων καὶ λόγων.

[1.19] Ὁ δὲ Δόρκων ὁ βουκόλος ὁ τῆς Χλόης ἐραστῆς φυλάξας τὸν Δρύαντα φυτὸν κατορύττοντα κλήματος πρόσεισιν αὐτῷ μετὰ τυρίσκων τινῶν γεννικῶν, καὶ τοὺς μὲν δῶρον εἶναι δίδωσι, πάλαι φίλος ὢν, ἠνίκα αὐτὸς ἔνεμεν: ἐντεῦθεν δὲ ἀρξάμενος ἐνέβαλε λόγον περὶ τοῦ τῆς Χλόης γάμου: καὶ εἰ λαμβάνοι γυναῖκα, δῶρα πολλὰ καὶ μεγάλα, ὡς βουκόλος, ἐπηγγέλλετο: ζεῦγος βοῶν ἀροτήρων, σμήνη τέτταρα μελιτῶν, φυτὰ μηλεῶν πεντήκοντα, δέρμα ταύρου τεμεῖν ὑποδήματα, μόσχον ἀνὰ πᾶν ἔτος, μηκέτι γάλακτος δεόμενον: ὥστε μικροῦ δεῖν ὁ Δρύας θελχθεὶς τοῖς δώροις ἐπένευσε τὸν γάμον. Ἐννοήσας δὲ ὡς κρείττονος ἢ παρθένος ἀξία νυμφίου, καὶ δεῖσας μήποτε κακοῖς ἀνηκέστοις περιπέση, τὸν τε γάμον ἀνένευσε καὶ συγγνώμην ἔχειν ἠτήσατο καὶ τὰ ὀνομασθέντα δῶρα παρητήσατο.

[1.20] Δευτέρας δὴ διαμαρτῶν ὁ Δόρκων ἐλπίδος καὶ μάτην τυροὺς ἀγαθοὺς ἀπολέσας ἔγνω διὰ χειρῶν ἐπιθέσθαι τῇ Χλόῃ μόνη γενομένη: καὶ παραφυλάξας ὅτι παρ' ἡμέραν ἐπὶ πότον ἄγουσι τὰς ἀγέλας ποτὲ μὲν ὁ Δάφνις ποτὲ δὲ ἡ παῖς, ἐπιτεχνᾶται τέχνην ποιμένι πρέπουσαν. Λύκου μεγάλου δέρμα λαβῶν, ὃν ταυρὸς ποτε πρὸ τῶν βοῶν μαχόμενος τοῖς κέρασι διέφθειρε, περιέτεινε τῷ σώματι, ποδῆρες κατανωτισάμενος, ὡς τοὺς τ' ἐμπροσθίους πόδας ἐφηπλῶσθαι ταῖς χερσὶ καὶ τοὺς κατόπιν τοῖς σκέλεσιν ἄχρι πτέρνης καὶ τοῦ στόματος τὸ χάσμα σκέπειν τὴν κεφαλὴν, ὡσπερ ἀνδρὸς ὀπλίτου κράνος: ἐκθηριώσας δὲ αὐτὸν ὡς ἐνὶ μάλιστα, παραγίνεται πρὸς τὴν πηγὴν, ἧς ἔπινον αἱ αἴγες καὶ τὰ πρόβατα μετὰ τὴν νομήν. Ἐν κοίλῃ δὲ πάνυ γῆ ἦν ἡ πηγὴ, καὶ περὶ αὐτὴν πᾶς ὁ τόπος ἀκάνθαις καὶ βάτοις καὶ ἀρκεύθῳ ταπεινῇ καὶ σκολύμοις ἠγρώτο: ῥαδίως ἂν ἐκεῖ καὶ λύκος ἀληθινὸς ἔλαθε λοχῶν. Ἐνταῦθα κρύψας ἑαυτὸν ἐπετήρει τοῦ πότου τὴν ὥραν ὁ Δόρκων, καὶ πολλὴν εἶχεν ἐλπίδα τῷ σχήματι φοβήσας λαβεῖν ταῖς χερσὶ τὴν χλόην.

[1.21] Χρόνος ὀλίγος διαγίνεται καὶ Χλόη κατήλαυνε τὰς ἀγέλας εἰς τὴν πηγὴν, καταλιποῦσα τὸν Δάφνιν φυλλάδα χλωρὰν κόπτοντα τοῖς ἐρίφοις τροφήν μετὰ τὴν νομήν. Καὶ οἱ κύνες οἱ τῶν προβάτων ἐπὶ φυλακῇ καὶ τῶν αἰγῶν ἐπόμενοι, οἷα δὴ κυνῶν ἐν ῥινηλασίαις περιεργία, κινούμενον τὸν Δόρκωνα πρὸς τὴν ἐπίθεσιν τῆς κόρης φωράσαντες, πικρὸν μάλα ὑλακτῆσαντες ὥρμησαν ὡς ἐπὶ λύκον καὶ περισχόντες, πρὶν ὅλως ἀναστῆναι δι' ἐκπληξιν, ἔδακνον κατὰ τοῦ δέρματος. Τέως μὲν οὖν τὸν ἔλεγχον αἰδούμενος καὶ ὑπὸ τοῦ δέρματος τοῦ ἐπισκέποντος φρουρούμενος ἔκειτο σιωπῶν ἐν τῇ λόχμῃ: ἐπεὶ δὲ ἡ τε Χλόη πρὸς τὴν πρώτην θεᾶν διαταραχθεῖσα τὸν Δάφνιν ἐκάλει βοηθόν, οἱ τε κύνες περισπῶντες τὸ δέρμα τοῦ σώματος ἤπτοντο αὐτοῦ, μέγα οἰμῶξας ἰκέτευε βοηθεῖν τὴν κόρην καὶ τὸν Δάφνιν ἤδη παρόντα. Τοὺς μὲν δὴ κύνας ἀνακλήσει συνήθει ταχέως ἡμέρωσαν, τὸν δὲ Δόρκωνα κατὰ τε μηρῶν καὶ ὤμων δεδηγμένον ἀγαγόντες ἐπὶ τὴν πηγὴν ἀπένισαν τὰ δῆγματα καὶ διαμασησάμενοι φλοιὸν χλωρὸν πτελέας ἐπέπασαν: ὑπὸ τε ἀπειρίας ἐρωτικῶν τολμημάτων ποιμενικὴν παιδιὰν

νομίζοντες τὴν ἐπιβολὴν τοῦ δέρματος, οὐδὲν ὀργισθέντες, ἀλλὰ καὶ παραμυθησάμενοι καὶ μέχρι τινὸς χειραγωγήσαντες ἀπέπεμψαν.

[1.22] Καὶ ὁ μὲν κινδύνου παρὰ τοσοῦτον ἐλθὼν καὶ σωθεὶς ἐκ κυνός, οὐ λύκου στόματος, ἐθεράπευε τὸ σῶμα: ὁ δὲ Δάφνις καὶ ἡ Χλόη κάματον πολὺν ἔσχον μέχρι νυκτὸς τὰς αἴγας καὶ τὰς οἴς συλλέγοντες: ὑπὸ γὰρ τοῦ δέρματος πτοηθεῖσαι καὶ ὑπὸ τῶν κυνῶν ὑλακτησάντων ταραχθεῖσαι αἱ μὲν εἰς πέτρας ἀνέδραμον, αἱ δὲ μέχρι τῆς θαλάττης αὐτῆς κατέδραμον. Καίτοιγε ἐπεπαίδευτο καὶ φωνῇ πείθεσθαι καὶ σύριγγι θέλγεσθαι καὶ χειρὸς πλαταγῆ συλλέγεσθαι: ἀλλὰ τότε πάντων αὐταῖς ὁ φόβος λήθην ἐνέβαλε. Καὶ μόλις ὥσπερ λαγῶς ἐκ τῶν ἰχνῶν εὐρίσκοντες εἰς τὰς ἐπαύλεις ἤγαγον. Ἐκείνης μόνης τῆς νυκτὸς ἐκοιμήθησαν βαθὺν ὕπνον καὶ τῆς ἐρωτικῆς λύπης φάρμακον τὸν κάματον ἔσχον. Αὐθις δὲ ἡμέρας ἐπελθούσης, πάλιν ἔπασχον παραπλήσια. Ἐχαιρον ἰδόντες, ἀπαλλαγέντες ἤλγουν: ἤθελόν τι, ἠγνόουν ὅ τι θέλουσι. Τοῦτο μόνον ἤδεσαν ὅτι τὸν μὲν φίλημα, τὴν δὲ λουτρὸν ἀπώλεσεν.

[1.23] Ἐξέκαε δ' αὐτοὺς καὶ ἡ ὥρα τοῦ ἔτους. Ἦρος ἦν ἡδη τέλος καὶ θέρους ἀρχή, καὶ πάντα ἐν ἀκμῇ: δένδρα ἐν καρποῖς, πεδία ἐν ληίοις. Ἦδεῖα μὲν τεττίγων ἠγή, γλυκεῖα δὲ ὀπώρας ὀδμή, τερπνὴ δὲ ποιμνίων βληχή. Εἴκασεν ἄν τις καὶ τοὺς ποταμοὺς ἔδειν ἠρέμα ῥέοντας καὶ τοὺς ἀνέμους συρίττειν ταῖς πίτυσιν ἐμπνέοντας καὶ τὰ μῆλα ἐρῶντα πίπτειν χαμαὶ καὶ τὸν ἥλιον φιλόκαλον ὄντα πάντας ἀποδύειν. Ὁ μὲν οὖν Δάφνις θαλπόμενος τούτοις ἅπασιν εἰς τοὺς ποταμοὺς ἐνέβαινε, καὶ ποτὲ μὲν ἐλούετο, ποτὲ δὲ τῶν ἰχθύων τοὺς ἐνδινεύοντας ἐθήρα: πολλάκις δὲ καὶ ἔπινεν, ὡς τὸ ἐνδοθεν καῦμα σβέσων. Ἡ δὲ Χλόη μετὰ τὸ ἀμέλξει τὰς οἴς καὶ τῶν αἰγῶν τὰς πολλὰς ἐπὶ πολὺν μὲν χρόνον πράγματα εἶχε πηγνῦσα τὸ γάλα: δειναὶ γὰρ αἱ μυῖαι λυπῆσαι καὶ δακεῖν, εἰ διώκοιντο: τὸ δὲ ἐντεῦθεν ἀπολουσαμένη τὸ πρόσωπον πίτυος ἐστεφανοῦτο κλάδοις καὶ τῇ νεβρίδι ἐζώννυτο καὶ τὸν γαυλὸν ἀναπλήσασα οἴνου καὶ γάλακτος κοινὸν μετὰ τοῦ Δάφνιδος πότον εἶχε.

[1.24] Τῆς δὲ μεσημβρίας ἐπελθούσης ἐγένετο ἡδη τῶν ὀφθαλμῶν ἄλωσις αὐτοῖς: ἡ μὲν γὰρ γυμνὸν ὀρώσα τὸν Δάφνιν ἐς ἄθρου ἐνέπιπτε τὸ κάλλος, καὶ ἐτήκετο μηδὲν αὐτοῦ μέρος μέμψασθαι δυναμένη: ὁ δὲ ἰδὼν ἐν νεβρίδι καὶ στεφάνῳ πίτυος ὀρέγουσαν τὸν γαυλὸν μίαν ᾤετο τῶν ἐκ τοῦ ἄντρου Νυμφῶν ὄραν. Ὁ μὲν οὖν τὴν πίτυν ἀπὸ τῆς κεφαλῆς ἀρπάζων αὐτὸς ἐστεφανοῦτο, πρότερον φιλήσας τὸν στέφανον: ἡ δὲ τὴν ἐσθῆτα αὐτοῦ λουομένου καὶ γυμνωθέντος ἐνεδύετο, πρότερον καὶ αὐτὴ φιλήσασα. Ἦδη ποτὲ καὶ μῆλοις ἀλλήλους ἔβαλον καὶ τὰς κεφαλὰς ἀλλήλων ἐκόσμησαν διακρίνοντες τὰς κόμας: καὶ ἡ μὲν εἴκασεν αὐτοῦ τὴν κόμην, ὅτι μέλαινα, μύρτοις, ὁ δὲ μῆλω τὸ πρόσωπον αὐτῆς, ὅτι λευκὸν καὶ ἐνερευθὲς ἦν. Ἐδίδασκεν αὐτὴν καὶ συρίττειν: καὶ ἀρξαμένης ἐμπνεῖν ἀρπάζων τὴν σύριγγα τοῖς χεῖλεσιν αὐτὸς τοὺς καλάμους ἐπέτρεχε: καὶ ἐδόκει μὲν διδάσκειν ἀμαρτάνουσαν, εὐπρεπῶς δὲ διὰ τῆς σύριγγος Χλόην κατεφίλει.

[1.25] Συρίττοντος δὲ αὐτοῦ τὸ μεσημβρινὸν καὶ τῶν ποιμνίων σκιαζομένων ἔλαθεν ἡ Χλόη κατανυστάξασα. Φωράσας τοῦτο ὁ Δάφνις καὶ καταθέμενος τὴν σύριγγα πᾶσαν αὐτὴν ἔβλεπεν ἀπλήστως, οἷα μηδὲν αἰδούμενος, καὶ ἅμα ἠρέμα ὑπεφθέγγετο ὅτιον καθεύδουσιν ὀφθαλμοί, οἷον δὲ ἀποπνεῖ τὸ στόμα. Οὐδὲ τὰ μῆλα τοιοῦτον, οὐδὲ αἱ ὄχλαι. Ἀλλὰ φιλήσαι μὲν δέδοικα: δάκνει τὸ φίλημα τὴν καρδίαν, καὶ ὥσπερ τὸ νέον μέλι μαίνεσθαι ποιεῖ: ὀκνῶ δὲ καὶ μὴ φιλήσας αὐτὴν ἀφυπνίσω. Ὡς δὲ λάλων τεττίγων, οὐκ ἐάσουσιν αὐτὴν καθεύδειν μέγα ἠχοῦντες. Ἀλλὰ καὶ οἱ τράγοι τοῖς κέρασι παταγοῦσι μαχόμενοι. Ὡς λύκων ἀλωπέκων δειλοτέρων, οἱ τούτους οὐχ ἤρπασαν.'

[1.26] Ἐν τοιούτοις ὄντος αὐτοῦ λόγοις τέττιξ φεύγων χελιδόνα θηρᾶσαι θέλουσαν κατέπεσεν εἰς τὸν κόλπον τῆς Χλόης: καὶ ἡ χελιδὼν ἐπομένη τὸν μὲν οὐκ ἠδυνήθη λαβεῖν, ταῖς δὲ πτέρυξιν ἐγγὺς διὰ τὴν δίωξιν γενομένη τῶν παρειῶν αὐτῆς

ἦψατο. Ἡ δὲ οὐκ εἰδυῖα τὸ πραχθὲν μέγα βοήσασα τῶν ὕπνων ἐξέθορον. Ἴδουσα δὲ καὶ τὴν χελιδόνα ἔτι πλησίον πετομένην καὶ τὸν Δάφνιν ἐπὶ τῷ δέει γελῶντα τοῦ φόβου μὲν ἐπαύσατο, τοὺς δὲ ὀφθαλμοὺς ἀπέματτεν ἔτι καθεύδειν θέλοντας. Καὶ ὁ τέττιξ ἐκ τῶν κόλπων ἐπήγησεν ὅμοιον ἰκέτη χάριν ὁμολογοῦντι τῆς σωτηρίας. Πάλιν οὖν ἡ Χλόη μέγα ἐβόησεν, ὁ δὲ Δάφνις ἐγέλασε: καὶ προφάσεως λαβόμενος καθῆκεν αὐτῆς εἰς τὰ στέρνα τὰς χεῖρας καὶ ἐξάγει τὸν βέλτιστον τέττιγα, μηδὲ ἐν τῇ δεξιᾷ σιωπῶντα. Ἡ δὲ ἦδετο ἰδουσα καὶ ἐφίλησε λαβοῦσα καὶ αὐθις ἐνέβαλε τῷ κόλπῳ λαλοῦντα.

[1.27] Ἔτερψεν αὐτοὺς τότε φάττα βουκολικὸν ἐκ τῆς ὕλης φθεγξαμένη. Καὶ τῆς Χλόης ζητούσης μαθεῖν ὅ τι λέγει, διδάσκει αὐτὴν ὁ Δάφνις μυθολογῶν τὰ θρυλούμενα. Ἔην οὕτω, παρθένε, παρθένος καλὴ καὶ ἔνεμε βοῦς πολλὰς ἐν ὕλῃ: ἦν δὲ ἄρα καὶ ᾠδικὴ καὶ ἐτέρποντο αἱ βόες αὐτῆς τῇ μουσικῇ, καὶ ἔνεμεν οὔτε καλαῦροπος πληγῇ οὔτε κέντρον προσβολῇ, ἀλλὰ καθίσασα ὑπὸ πίτυν καὶ στεφανωσαμένη πίτυϊ ἦδε Πᾶνα καὶ τὴν Πίτυν, καὶ αἱ βόες τῇ φωνῇ παρέμενον. Παῖς οὐ μακρὰν νέμων βοῦς, καὶ αὐτὸς καλὸς καὶ ᾠδικὸς ὡς ἡ παρθένος, φιλονεικῆσας πρὸς τὴν μελωδίαν, μείζονα ὡς ἀνὴρ, ἠδίονα ὡς παῖς φωνὴν ἀντεπεδείξατο, καὶ τῶν βοῶν ὀκτῶ τὰς ἀρίστας ἐς τὴν ἰδίαν ἀγέλην θέλξας ἀπεβουκόλησεν. Ἄχθεται ἡ παρθένος τῇ βλάβῃ τῆς ἀγέλης, τῇ ἥττη τῆς ᾠδῆς, καὶ εὐχεται τοῖς θεοῖς ὄρνις γενέσθαι πρὶν οἴκαδε ἀφικέσθαι. Πείθονται οἱ θεοὶ καὶ ποιοῦσι τήνδε τὴν ὄρνιν, ὄρειον ὡς παρθένον, μουσικὴν ὡς ἐκείνην. Καὶ ἔτι νῦν ἄδουσα μηνύει τὴν συμφορὰν, ὅτι βοῦς ζητεῖ πεπλανημένης.

[1.28] Τοιάσδε τέρψεις αὐτοῖς τὸ θέρος παρεῖχε. Μετοπώρου δὲ ἀκμάζοντος καὶ τοῦ βότρυος Τύριοι λησταὶ Καρικὴν ἔχοντες ἡμιολίαν, ὡς ἂν μὴ δοκοῖεν βάρβαροι, προσέσχον τοῖς ἀγροῖς, καὶ ἐκβάντες σὺν μαχαίραις καὶ ἡμιθωρακίοις κατέσυρον πάντα τὰ εἰς χεῖρας ἐλθόντα, οἶνον ἀνθοσμίαν, πυρὸν ἄφθονον, μέλι ἐν κηρίοις: ἦλασάν τινες καὶ βοῦς ἐκ τῆς Δόρκωνος ἀγέλης. Λαμβάνουσι καὶ τὸν Δάφνιν ἀλύοντα παρὰ τὴν θάλατταν: ἡ γὰρ Χλόη βραδύτερον ὡς κόρη τὰ πρόβατα ἐξῆγε τοῦ Δρύαντος, φόβῳ τῶν ἀγερώχων ποιμένων. Ἴδόντες δὲ μειράκιον μέγα καὶ καλὸν καὶ κρεῖττον τῆς ἐξ ἀγρῶν ἀρπαγῆς, μηκέτι μηδὲν μήτε ἐς τὰς αἴγας μήτε ἐς τοὺς ἄλλους ἀγροὺς περιεργασάμενοι κατήγον αὐτὸν ἐπὶ τὴν ναῦν κλάοντα καὶ ἠπορημένον καὶ μέγα Χλόην καλοῦντα. Καὶ οἱ μὲν τὸ πείσμα ἄρτι ἀπολύσαντες καὶ τὰς κώπας ταῖς χερσὶν ἐμβαλόντες ἀνέπλεον εἰς τὸ πέλαγος: Χλόη δὲ κατήλαυε τὸ ποίμνιον, σύριγγα καινὴν τῷ Δάφνιδι δῶρον κομίζουσα. Ἴδουσα δὲ τὰς αἴγας τεταραγμένας καὶ ἀκούσασα τοῦ Δάφνιδος ἀεὶ μείζον αὐτὴν βοῶντος, προβάτων μὲν ἀμελεῖ καὶ τὴν σύριγγα ρίπτει, δρόμῳ δὲ πρὸς τὸν Δόρκωνα παραγίνεται δεησομένη βοθηεῖν.

[1.29] Ὁ δὲ ἔκειτο πληγαῖς νεανικαῖς συγκεκομμένος ὑπὸ τῶν ληστῶν καὶ ὀλίγον ἐμπνέων, αἵματος πολλοῦ χεομένου. Ἴδὼν δὲ τὴν Χλόην καὶ ὀλίγον ἐκ τοῦ πρότερον ἔρωτος ἐμπύρευμα λαβὼν ἔγῳ μὲν εἶπε, Ἐχλόη, τεθνήξομαι μετ' ὀλίγον: οἱ γὰρ με ἀσεβεῖς λησταὶ πρὸ τῶν βοῶν μαχόμενον κατέκοψαν ὡς βοῦν. Σὺ δὲ καὶ Δάφνιν σῶσον κἄμοι τιμώρησον κἄκείνους ἀπόλεσον. Ἐπαίδευσά τὰς βοῦς ἤχῳ σύριγγος ἀκολουθεῖν καὶ διώκειν τὸ μέλος αὐτῆς, κἂν νέμωνται που μακρὰν. Ἔθι δὴ, λαβοῦσα τὴν σύριγγα ταύτην ἐμπνευσον αὐτῇ μέλος ἐκεῖνο, ὃ Δάφνιν μὲν ἐγὼ ποτε ἐδίδαξάμην, Δάφνις δὲ σέ: τὸ δὲ ἐντεῦθεν τῇ σύριγγι μελήσει καὶ τῶν βοῶν ταῖς ἐκεῖ. Χαρίζομαι δέ σοι καὶ τὴν σύριγγα αὐτήν, ἣ πολλοὺς ἐρίζων καὶ βουκόλους ἐνίκησα καὶ αἰπόλους. Σὺ δὲ ἀντὶ τῶνδε καὶ ζῶντα ἔτι φίλησον καὶ ἀποθανόντα κλαῦσον: κἂν ἴδῃς ἄλλον νέμοντα τὰς βοῦς, ἐμοῦ μνημόνευσον.

[1.30] Δόρκων μὲν δὴ τосαῦτα εἰπὼν καὶ φίλημα φιλήσας ὕστατον ἀφῆκεν ἅμα τῷ φιλήματι τὴν ψυχὴν: ἡ δὲ Χλόη λαβοῦσα τὴν σύριγγα καὶ ἐνθεῖσα τοῖς χεῖλεσιν ἐσύριττεν ὡς ἐδύνατο μέγιστον: καὶ αἱ βόες ἀκούουσι καὶ τὸ μέλος γνωρίζουσι καὶ ὀρμῇ μιᾷ μυκησάμεναι πηδῶσιν εἰς τὴν θάλατταν. Βιαίου δὲ πηδήματος εἰς ἓνα τοῖχον τῆς νεῶς γενομένου κάκ της ἐμπτώσεως τῶν βοῶν κοίλης τῆς θαλάττης διαστάσης

στρέφεται μὲν ἡ ναῦς καὶ τοῦ κλύδωνος συνιόντος ἀπόλλυται, οἱ δὲ ἐκπίπτουσιν οὐχ ὁμοίαν ἔχοντες ἐλπίδα σωτηρίας. Οἱ μὲν γὰρ ληστὰς τὰς μαχαίρας παρήρτηντο καὶ τὰ ἡμιθωράκια τὰ λεπιδωτὰ ἐνεδέδυντο καὶ κνημίδας εἰς μέσην κνήμην ὑπεδέδεντο: ὁ δὲ Δάφνις ἀνυπόδητος, ὡς ἐν πεδίῳ νέμων, καὶ ἡμίγυμνος, ὡς ἔτι τῆς ὥρας οὔσης καυματώδους. Ἐκείνους μὲν οὖν ἐπὶ ὀλίγον νηξαμένους τὰ ὄπλα κατήνεγκεν εἰς βυθόν: ὁ δὲ Δάφνις τὴν μὲν ἐσθῆτα ῥαδίως ἀπεδύσατο, περὶ δὲ τὴν νῆξιν ἔκαμνεν, οἷα πρότερον νηχόμενος ἐν ποταμοῖς μόνοις: ὕστερον δὲ παρὰ τῆς ἀνάγκης τὸ πρακτέον διδαχθεὶς εἰς μέσας ὥρμησε τὰς βοῦς, καὶ βοῶν δύο κεράτων ταῖς δύο χερσὶ λαβόμενος ἐκομίζετο μέσος ἀλύπως καὶ ἀπόνως, ὥσπερ ἐλαύνων ἄμαξαν. Νήχεται δὲ ἄρα βοῦς ὅσον οὐδὲ ἄνθρωπος: μόνων λείπεται τῶν ἐνύδρων ὀρνίθων καὶ αὐτῶν ἰχθύων: οὐδ' ἂν ἀπόλοιτο βοῦς νηχόμενος, εἰ μὴ τῶν χηλῶν οἱ ὄνυχες περιπέσοιεν διάβροχοι γενόμενοι. Μαρτυροῦσι τῷ λόγῳ μέχρι νῦν πολλοὶ τόποι τῆς θαλάττης, βοὸς πόροι λεγόμενοι.

[1.31] Σώζεται μὲν δὴ τοῦτον τὸν τρόπον ὁ Δάφνις, δύο κινδύνους παρ' ἐλπίδα πᾶσαν διαφυγών, ληστηρίου καὶ ναυαγίας: ἐξελθὼν δὲ καὶ τὴν Χλόην ἐπὶ τῆς γῆς γελῶσαν ἅμα καὶ δακρύουσαν εὐρῶν ἐμπίπτει τε αὐτῆς τοῖς κόλποις καὶ ἐπυνθάνετο τί βουλομένη συρίσειεν: ἡ δὲ αὐτῷ διηγεῖται πάντα: τὸν δρόμον τὸν ἐπὶ τὸν Δόρκωνα, τὸ παιδεύμα τῶν βοῶν, πῶς κελευσθεῖη συρίσαι, καὶ ὅτι τέθνηκε Δόρκων: μόνον αἰδεσθεῖσα τὸ φίλημα οὐκ εἶπεν. Ἔδοξε δὴ τιμῆσαι τὸν εὐεργέτην, καὶ ἐλθόντες μετὰ τῶν προσηκόντων Δόρκωνα θάπτουσι τὸν ἄθλιον. Γῆν μὲν οὖν πολλὴν ἐπένησαν, φυτὰ δὲ ἡμεῖρα πολλὰ ἐφύτευσαν καὶ ἐξήρτησαν αὐτῶν τῶν ἔργων ἀπαρχάς: ἀλλὰ καὶ γάλα κατέσπεισαν καὶ βότρυς κατέθλιψαν καὶ σύριγγας πολλὰς κατέκλασαν. Ἠκούσθη καὶ τῶν βοῶν ἐλεεινὰ μυκήματα καὶ δρόμοι τινὲς ὠφθησαν ἅμα τοῖς μυκήμασιν ἄτακτοι: καὶ ὡς ἐν ποιμέσιν εἰκάζετο καὶ αἰπόλοις, ταῦτα θρῆνος ἦν τῶν βοῶν ἐπὶ βουκόλῳ τετελευτηκότι.

[1.32] Μετὰ δὲ τὸν τοῦ Δόρκωνος τάφον λούει τὸν Δάφνιν ἡ Χλόη πρὸς τὰς Νύμφας ἀγαγοῦσα. Καὶ αὐτὴ τότε πρῶτον Δάφνιδος ὀρώντος ἐλούσατο τὸ σῶμα λευκὸν καὶ καθαρὸν ὑπὸ κάλλους καὶ οὐδὲν λουτρῶν ἐς κάλλος δεόμενον: καὶ ἄνθη συλλέξαντες, ὅσα τῆς ὥρας ἐκείνης, ἐστεφάνωσαν τὰ ἀγάλματα καὶ τὴν τοῦ Δόρκωνος σύριγγα τῆς πέτρας ἐξήρτησαν ἀνάθημα. Καὶ μετὰ τοῦτο ἐλθόντες ἐπεσκόπουν τὰς αἶγας καὶ τὰ πρόβατα. Τὰ δὲ πάντα κατέκειτο μήτε νεμόμενα μήτε βληχόμενα, ἀλλ' οἷμαι, τὸν Δάφνιν καὶ τὴν Χλόην ἀφανεῖς ὄντας ποθοῦντα. Ἐπειδὴ οὖν ὀφθέντες καὶ ἐβόησαν τὸ σύνηδες καὶ ἐσύρισαν, τὰ μὲν ποιμνία ἀναστάντα ἐνέμετο, αἱ δὲ αἶγες ἐσκίρτων φριματτόμεναι, καθάπερ ἠδόμεναι σωτηρίᾳ συνήθους αἰπόλου. Οὐ μὴν ὁ Δάφνις χαίρειν ἔπειθε τὴν ψυχὴν, ἰδὼν τὴν Χλόην γυμνὴν καὶ τὸ πρότερον λανθάνον κάλλος ἐκκεκαλυμμένον. Ἦλγει τὴν καρδίαν ὡς ἐσθιομένην ὑπὸ φαρμάκων, καὶ αὐτῷ τὸ πνεῦμα ποτὲ μὲν λάβρον ἐξέπνει, καθάπερ τινὸς διώκοντος αὐτόν, ποτὲ δὲ ἐξέλειπε, καθάπερ ἐκδαπανηθὲν ἐν ταῖς πρότερον ἐπιδρομαῖς. Ἐδόκει τὸ λουτρὸν εἶναι τῆς θαλάττης φοβερώτερον: ἐνόμιζε τὴν ψυχὴν ἔτι παρὰ τοῖς λησταῖς μένειν, οἷα νέος καὶ ἄγροικος καὶ ἔτι ἀγνοῶν τὸ ἔρωτος ληστήριον.

Tradução: Livro Primeiro – *Dáfnis e Cloé*, de Longo de Lesbos

Proêmio

[praef.1] Em Lesbos, quando eu caçava no bosque das Ninfas, contemplei o mais belo espetáculo que jamais contemplei: uma imagem, uma pintura, uma história de amor. Também o bosque era belo, repleto de árvores, de flores, de umidade. Uma só fonte banhava tudo, flores e árvores. A pintura, contudo, era ainda mais encantadora e revelava arte sutil e acaso amoroso – tanto que, por sua fama, muitos, entre eles

estrangeiros, iam até lá não só para consagrar às Ninfas, mas também para contemplar a imagem. Nela se viam mulheres a parir e outras com cueiros a envolver os rebentos; crianças expostas, ovelhas a amamentá-las; pastores a recolhê-las, jovens inseparáveis; incursão de piratas, ataque de inimigos. Muitas outras cenas, todas amorosas, contemplei e admirei – e um desejo me impeliu a registrá-las pela escrita.

Depois de procurar um intérprete para a imagem, elaborei quatro livros, uma oferenda a Eros, às ninfas e a Pã, uma dádiva encantadora a todos os homens – que curará o doente e animará o pesaroso, que trará lembranças a quem já foi amado, bem como instruirá quem nunca amou. Afinal, ninguém jamais fugiu nem fugirá do amor, enquanto houver beleza e olhos capazes de contemplar. Que o deus nos permita registrar com sensatez os amores alheios!

Livro I

[1.1] Mitilene é uma cidade de Lesbos, grande e bela. Ela é atravessada por canais por onde o mar circula e adornada com pontes de pedra branca e polida. Você julgaria avistar não uma cidade, mas uma ilha.

A pouco mais de trinta e cinco quilômetros desta cidade, ficava a fazenda de um homem venturado, propriedade belíssima: montanhas a alimentar feras, terras férteis a produzir trigo, colinas com videiras, pastos para os rebanhos. E o mar rebentava suas ondas na orla espraçada, de areia macia.

[1.2] Pastoreando nesta fazenda, um guardador de cabras chamado Lâmon encontrou uma criança mamando sob uma de suas cabras. Havia um bosque de carvalhos, com moita de sarça, hera espalhada e um tapete macio de folhas, sobre o qual jazia a criança. Para este lugar a cabra corria com frequência e às vezes desaparecia; deixando de lado o cabrito, ela passava seu tempo ali junto do bebê. Lâmon, com pena do cabrito abandonado, passa a vigiar as idas e vindas e ao sol do meio dia, seguindo-lhe o rastro, avista a cabra velando, cautelosa, sobre o bebê, pisando o chão com cuidado para não lhe ferir com as patas, enquanto ele mama o fluxo de leite de seu úbere maternal.

Espantado, naturalmente, ele se aproxima e encontra um bebê menino, grande e belo, envolvido em cueiros bem melhores do que sua sorte de abandonado faria supor. Com o bebê havia ainda um pequeno manto de púrpura, um broche dourado e um punhal com cabo de marfim.

[1.3] Primeiro ele decidiu recolher apenas os objetos de reconhecimento, sem se preocupar com o bebê. Mas depois, com vergonha de não imitar a humanidade de sua cabra, ele monta guarda até a noite e leva tudo para sua esposa Mírtale, tanto os objetos de reconhecimento quanto a criança e a própria cabra. Surpresa com o fato de que cabras pudessem parir crianças, ele explica tudo para ela: como encontrou o bebê exposto, como o vira mamando, como sentiu vergonha por pensar em abandoná-lo para morrer. Por conselho dela, escondem os objetos expostos, passam a considerar a criança como filho próprio e oferecem alimento para a cabra. E a fim de que até seu nome parecesse de pastor, decidem chamá-lo de Dáfnis.

[1.4] Dois anos depois, um pastor que apascentava nos campos vizinhos, de nome Drias, acha-se também ele diante de iguais descobertas e espetáculos. Havia uma gruta de Ninfas, uma rocha enorme, oca por dentro, arredondada por fora. Estátuas das próprias Ninfas tinham sido esculpidas nas pedras: pés descalços, braços desnudos até os ombros, cabelos soltos sobre o pescoço, cintos em torno do quadril, sorriso no semblante. A figura toda representava um grupo de dançarinas. O espaço da gruta era

bem no centro da grande rocha. Água brotava de uma fonte, formando uma corrente que se derramava, de modo que um prado bastante plano, com uma relva muito macia, irrigada de umidade, estendia-se diante da gruta. Permaneciam ali cálices e flautas doces depositadas, além de flautas de tubos e varas de pesca, oferendas de velhos pastores.

[1.5] Para este santuário de Ninfas, uma ovelha que parira recentemente se dirigia com frequência, causando muitas vezes a impressão de que tinha se perdido. Querendo puni-la e trazê-la de volta aos bons modos, Drias dobrou um laço de vara verde, qual uma armadilha, e foi até a rocha, com a intenção de agarrá-la. Parado ali, ele nada viu do que esperava, mas apenas uma ovelha que dava muito humanamente seu úbere para intensa sucção de leite, e uma criança que, sem chorar, mudava avidamente de um úbere para outro a boca limpa e luzente, pois a ovelha lambia-lhe a face com a língua, assim que ela se saciava com o alimento. Era uma criança menina e com ela permaneciam também objetos de reconhecimento: um diadema trançado em ouro, sandálias recobertas de ouro e tornozeleiras douradas.

[1.6] Julgando, de fato, o encontro algo divino e aprendendo com a ovelha a ter piedade e a amar a criança, Drias então recolhe o bebê nos braços, guarda os objetos de reconhecimento dentro do alforje e promete às Ninfas, por causa da sorte propícia, alimentar a sua protegida. E como era hora de guardar o rebanho, já de volta do estábulo, ele descreve em detalhe para a mulher as coisas que viu, mostra-lhe os objetos encontrados, exorta-a a acolher a garotinha e a educá-la como se fosse sua, sem revelar nada a ninguém. De fato, Nape (esse era seu nome) tornou-se mãe de imediato e passou a amar a criancinha com tal intensidade, que era como se temesse ser superada pela ovelha. E também ela própria lhe dá, para inspirar confiança, um nome pastoril: Cloé.

[1.7] Essas crianças bem rápido cresceram e a beleza de ambos se revelava superior à da vida rústica. Tinha ele já quinze anos de idade, ela dois a menos, quando Drias e Lâmon tiveram ambos, numa mesma noite, o seguinte sonho. Pareceu-lhes que as Ninfas, aquelas da gruta na qual há uma fonte, na qual Drias encontrou a criança, confiavam Dáfnis e Cloé a uma criança demasiado austera e bela, que possuía asas nos dorsos e portava pequenos dardos, além de um pequenino arco. Atingindo ambos com só um dardo, ela então lhes ordena pastorear – cabras ele, ovelhas ela.

[1.8] Ao contemplar este sonho, os dois ficaram tristes, já que seus filhos se tornariam pastores, a despeito dos cueiros que anunciavam uma sorte melhor. Por esse motivo eles os nutriam com alimentos os mais frugais e lhes ensinavam as letras e tudo quanto havia de mais belo na vida rústica. Contudo, parecia melhor confiar nos deuses, pois os dois tinham sido salvos por providência divina. Depois de comunicar o sonho um ao outro e fazer sacrifícios na gruta das Ninfas à criança com asas (cujo nome não tinham como dizer), eles os enviam como pastores junto com os rebanhos e lhes ensinam cada coisa: como se deve pastorear antes do meio dia, como fazê-lo depois que o calor excessivo abrandar; quando levar o rebanho para beber, quando levá-lo para descansar; em quais ocasiões se deve usar o cajado, em quais apenas a voz. Plenos de alegria, eles acolhiam tudo como se fosse uma elevada função e amavam as cabras e as ovelhas muito mais do que os pastores costumavam amar – ela porque atribuía a causa de sua salvação a uma ovelha; ele porque recordava que uma cabra o tinha alimentado quando exposto.

[1.9] Era começo da primavera e todas as flores vicejavam, nos bosques, nos prados e quantas havia nas montanhas. Já se ouvia o zumbido das abelhas, o canto de pássaros maviosos, os saltos dos cordeiros recém-paridos. Ovelhas saltitavam nas montanhas, abelhas zumbiam nos prados, pássaros cantavam nas moitas. Envolvidos pela boa estação, os ternos e jovens pastores imitavam tudo o que ouviam e viam: se

ouviam o canto dos pássaros, eles começavam a cantar; se viam os cordeiros saltitando, saltavam também com leveza; e imitando as abelhas, colhiam flores que espalhavam umas sobre colo, outras dedicavam às Ninfas, depois de trançar pequenas guirlandas.

[1.10] Pastoreando próximos um do outro, eles tudo faziam juntos. Uma vez Dáfnis reunia as ovelhas de Cloé que se desgarravam; outras vezes, era Cloé quem reconduzia as cabras mais arredias de Dáfnis de junto da beira do riacho; outras vezes ainda apenas um guardava ambos os rebanhos, enquanto o outro se distraía com brincadeiras. Eles conheciam infantis brincadeiras de pastores. Ela colhia talos de asfódelos de um campo qualquer, trançava com eles armadilhas para gafanhotos e, envolvida nisso, descuidava das ovelhas. Ele cortava caniços macios, perfurava um a um os intervalos entre os nós e, unindo-os com cera derretida, praticava com sua nova flauta até anoitecer. Às vezes, dividiam o leite e vinho, e dos alimentos que traziam de casa faziam repasto comum. Mais fácil seria ver as ovelhas e as cabras afastadas umas das outras do que Cloé e Dáfnis.

[1.11] Dessa maneira eles folgavam, mas Eros lhes preparou a seguinte provação.

Uma loba, que criava seus filhotes naquela região, numerosas vezes capturou dos campos vizinhos presas de outros rebanhos, por carecer de demasiado alimento para o sustento dos filhotes. Reunidos, os aldeões cavam então covas durante a noite, com a largura de uma braça e a profundidade de quatro. A maior parte da terra revolvida transportam e depositam ao longe e, estendendo longas varas secas sobre o buraco, espalham o resto por cima, imitando a terra anterior – de tal modo que, mesmo se uma lebre corresse sobre ela, quebraria as varas, que eram mais fracas que palha, só então descobrindo tratar-se, não de terra firme, mas de imitação de terra firme. Embora tivessem cavado muitos fossos assim, tanto nas montanhas quanto nas planícies, não lograram capturar a loba, pois ela pressentia o chão preparado. Além disso, tais covas fizeram perecer muitas cabras e cordeiros, e por pouco Dáfnis, como se saberá.

[1.12] Dois bodes irados começaram uma luta. Com uma pancada mais violenta, o chifre de um foi quebrado pelo outro que, com dor e resfolegando, lançou-se em fuga. E o vencedor, seguindo-lhe o rastro, sem cessar lhe instigava a fuga. Dáfnis se compadeceu do chifre e da audácia e, irritado, pegou o cajado e perseguiu o perseguidor. E tanto o perseguido quanto o perseguidor, com cólera, não veem o que está à frente e num buraco ambos caem, o bode primeiro, Dáfnis em segundo.

Eis o que salvou Dáfnis: ter sido amparado pelo bode em sua queda. Chorando ele esperava quem lhe tirasse dali, se é que alguém viria. Cloé, que tinha visto o ocorrido, vai correndo até a cova para acudir e, ao saber que ele está vivo, corre a chamar um vaqueiro dos campos próximos para ajudar. Ele veio, procurou por uma corda grande, capaz de tirá-los dali. Mas como não havia corda, Cloé solta a faixa de seu peito e entrega-a ao vaqueiro para que a lance. Firmes na beirada do fosso, eles começaram a puxar, enquanto Dáfnis subia acompanhando com as mãos os puxões da faixa. Içaram também o bode infeliz que ambos os cornos quebrou, de modo que a justiça passou para o lado do bode vencido. Os dois o oferecem como recompensa ao vaqueiro para ser sacrificado e decidem mentir aos de casa, dizendo, caso alguém desse pela falta dele, que fora atacado por lobos.

De volta, eles próprios percorreram os rebanhos de ovelhas e de cabras. E uma vez que notaram tanto cabras quanto ovelhas em ordem no pasto, sentaram-se ao pé de um tronco de carvalho e examinaram se em alguma parte do corpo de Dáfnis, com a queda, havia sangramento. Nem ferida, nem sangramento havia; ele apenas estava

coberto de terra e de lama, tanto nos cabelos quanto no resto do corpo. Precisava de fato era banhar-se, antes que Lâmon e Mírtale percebessem o ocorrido.

[1.13] E indo com Cloé à gruta das Ninfas, deu a ela sua túnica curta e seu alforje, para que os guardasse. Ele se aproximou da fonte e lavou a sua cabeleira, assim como todo o corpo. Sua cabeleira era negra e vasta, e a pele tisonada de sol – alguém poderia supor que ela fora tingida pela escuridão da cabeleira. A Cloé, que o contemplava, ele pareceu belo. E como ele, pela primeira vez, lhe parecesse belo, julgou ser o banho a causa da beleza. Quando esfregava seu dorso, a carne se mostrava tão delicada que ela, com discrição, tocava em si mesma com frequência, na tentativa de saber se ela seria mais tenra. E como o sol já se punha, tangeram por fim os rebanhos para casa – e Cloé não sentia outra coisa, senão o desejo de contemplar Dáfnis a se banhar de novo.

No dia seguinte, quando foram para o pasto, Dáfnis sentou-se sob o carvalho de costume e tocou sua flauta, enquanto vigiava as cabras que, deitadas, pareciam prestar atenção às suas músicas. Cloé, por sua vez, perto sentada, contemplava seu rebanho de ovelhas, mas na maior parte do tempo olhava mesmo era para Dáfnis. Tocando flauta, ele lhe parecia de novo belo e mais uma vez ela acreditou que a música era a causa da beleza – tanto que, depois dele, também ela própria pegou da flauta, a ver se também se tornaria bela. Convenceu-o depois a se banhar novamente e o viu no banho e, vendo-o, tocou-o e de novo voltou para a casa admirada – e a admiração era o princípio do amor.

O que então a jovem menina experimentava, ela não sabia – ela que fora criada no campo e jamais ouvira mencionar o nome do amor. Um torpor dominava sua alma e ela já não controlava os olhos e murmurava o nome de Dáfnis a todo instante. Descuidava do alimento, atravessava a noite insone, desdenhava do rebanho. Ora ria, ora chorava. A seguir adormecia, depois, de um salto, despertava. O rosto empalidecia, logo ardia em brasa. Nem vaca espetada por agulhão faz coisas assim. Quando estava sozinha, às vezes lhe vinham estas palavras:

[1.14] – Eu agora estou doente, mas que doença é essa ignoro. Sinto dor e não tenho qualquer ferida. Estou aflita e não perdi nenhuma ovelha. Ardo e estou sentada sob esta sombra. Quantos espinhos já me feriram, sem que eu chorasse! Quantas abelhas já me feriram, mas eu me alimentei! O que fere meu coração é mais doloroso do que tudo isso. Dáfnis é belo, e também as flores. A sua flauta sibila belamente, e também as andorinhas. Mas estes não me dizem nada. Ah se eu fosse sua flauta, para que ele me soprasse! Ah se eu fosse uma cabra, para ser guardada por ele! Oh água miserável, só Dáfnis você tornou belo! Eu me banhei e foi em vão. Estou perdida, Ninfas queridas! Nem vocês podem salvar a donzela que criaram? Quem coroará vocês com guirlandas, depois de mim? Quem alimentará os pobres cordeiros? Quem cuidará da cigarra canora, que me esforcei para caçar, a fim de que embalasse meu sono cantando diante da gruta? Agora já não durmo, por causa de Dáfnis, e ela canta em vão.

[1.15] Eis o que ela sofria, eis o que ela dizia, tentando descobrir o nome do amor.

Dórcon, o vaqueiro que tinha içado Dáfnis da cova, rapazinho de barba recente e que conhecia o amor, seus trabalhos e seu nome, foi tomado já naquele dia de uma súbita paixão por Cloé. Quanto mais os dias passavam, mais ele ardia em sua alma. E com desprezo por Dáfnis, por ser um garoto, sabia como alcançar seu objetivo, fosse com presentes, fosse pela força. Assim, ofereceu para eles os primeiros presentes: para ele, uma flauta pastoril com nove caniços, unidos com bronze em lugar de cera; para ela, uma pele de corça, qual de uma bacante, cujo colorido era tal que parecia pintado com muitos tons. A partir daí, considerado como amigo, ele passou pouco a pouco a

ignorar Dáfnis – mas para Cloé, a cada dia, oferecia ou um queijo macio ou uma guirlanda de flores ou uma maçã madura. Certa vez levou-lhe um novilho parido recentemente e um cálice com detalhes dourados, além de filhotes de passarinhos montanheses. Ela, inexperiente na arte do cortejo, alegrava-se ao receber os presentes, pois com eles procurava agradar Dáfnis.

E como já era preciso que também Dáfnis conhecesse os trabalhos do amor, eis que certo dia ocorre uma disputa de beleza entre Dórcon e ele, com Cloé como juíza. Instituiu-se como prêmio ao vencedor um beijo de Cloé. Dórcon, em primeiro lugar, falou deste modo:

[1.16] – Eu, donzela, sou mais alto que Dáfnis. Sou vaqueiro, ele pastor de cabras. Eu o supero tanto quanto bois superam cabras. Também sou alvo como leite e ruivo como messe prestes a ser colhida e minha mãe foi quem me nutriu, não um animal. Ele é baixo e imberbe como uma mulher e moreno como um lobo. Pastoreia bodes e exala o terrível cheiro deles e é tão pobre que nem um cão é capaz de sustentar. Se, como dizem, uma cabra o amamentou, ele em nada difere de um cabrito.

Estas as palavras de Dórcon, a que seguiram as de Dáfnis:

– A mim me nutriu uma cabra, tal como a Zeus. Pastoreio bodes bem maiores do que os bois dele, mas não exalo seu odor, do mesmo modo que Pã não exala odor algum, embora seja bode em grande parte do corpo. Para mim são suficientes queijo e pão de rolo e vinho branco tanto quanto os bens aos fazendeiros ricos. Sou imberbe, assim como Dioniso; moreno, assim como o jacinto. Mas Dioniso também supera os Sátiros e o jacinto, os lírios. Ele é ruivo como uma raposa e barbudo como um bode e branco como uma mulher da cidade. Se eu puder beijar você, beijará a minha boca, não os pelos de uma barba. Lembre-se, donzela, também uma ovelha a nutriu, mas mesmo assim você é bela.

[1.17] Cloé não esperou mais nada – alegre com o elogio e desejosa, desde antes, de beijar Dáfnis, de um salto beijou-o, sem habilidade e sem arte, mas bem capaz de incendiar-lhe a alma. Dórcon, então, sofrendo, saiu correndo, já pensando em outro caminho até o amor. E Dáfnis, como se tivesse sido não beijado, mas mordido, ficou carrancudo de imediato e passou a tremer com frequência e a sentir o coração disparado. Queria olhar para Cloé, mas se a via ficava ruborizado. Então, pela primeira vez também, admirou a cabeleira dela, que era loira, e os olhos, que eram grandes como os de uma vaca, e o rosto, que era em verdade mais alvo que o leite das cabras – como se pela primeira vez tivesse olhos e todo o tempo anterior estivesse privado da visão. Ele agora já não punha alimento na boca, senão para provar. E água, se às vezes era forçado a beber, levava-a à boca apenas para umedecê-la. Permanecia calado, ele que era mais falante que as cigarras; parado, ele que era mais lépido do que as cabras. O rebanho estava esquecido; a flauta abandonada; e o seu rosto mais pálido do que as ervas durante o verão. Só falava com Cloé. E se às vezes se afastava dela, dizia para si mesmo coisas sem sentido assim:

[1.18] – O que o beijo de Cloé está fazendo comigo? Os lábios dela são mais macios que as rosas e a boca mais doce que o mel – mas o beijo mais ardido do que ferrão de abelha. Algumas vezes beijei cabritos, outras vezes beijei filhotes recém-nascidos de cadelas e até o novilho que Dórcon nos ofertou. Mas esse beijo é estranho: a respiração me falta, meu coração dispara, minha alma derrete – e, no entanto, quero beijá-la de novo! Que vitória perversa! Que doença estranha, da qual nem sequer sei o nome! Acaso Cloé provou de algum veneno, antes de me beijar? Como então ela não morreu? Como cantam as andorinhas – e minha flauta está calada! Como saltitam os cabritos – e eu aqui parado! Como vicejam as flores – e eu sem trançar guirlanda

alguma! As violetas e o jacinto florescem, só Dáfnis definha. Será que Dórcon é mais formoso do que eu?

Eis o que sofria e dizia o excelente Dáfnis, ao experimentar, pela primeira vez, os trabalhos e os temas do amor.

[1.19] Dórcon, o vaqueiro, o enamorado de Cloé, tendo visto Drias plantando um pé de videira, aproxima-se dele com uns queijinhos de boa qualidade e os oferece como presente, por ser dele um amigo antigo, desde o tempo em que ele próprio guardava seus rebanhos. Começou daí e introduziu o assunto do casamento com Cloé. Que se ele a desse como esposa, muitos presentes valiosos ele, como vaqueiro, lhe ofertaria: uma parilha de bois de lavra, quatro colmeias de abelhas, cinquenta pés de macieira, pele de touro para o fabrico de sandálias, um novilho por ano, tão logo desmamasse. Assim Drias, encantado com os presentes, por pouco não concordou com o casamento. Refletindo, porém, que a donzela era digna de um noivo melhor e temendo cair em males irreparáveis, negou-lhe o casamento, pediu desculpas e recusou os presentes mencionados.

[1.20] Dórcon, frustrado em sua esperança pela segunda vez e tendo perdido em vão excelentes queijos, considerou pegar Cloé à força quando estivesse sozinha. Como todos os dias ora Dáfnis ora a garota conduziam os rebanhos até a água, ele inventa um artifício adequado a um pastor e se põe de guarda. Pegando a pele de um grande lobo, que um touro certa vez, em defesa dos bois, combateu e matou com seus cornos, envolveu o corpo, cobrindo-o dos ombros aos pés, de modo que as patas dianteiras se estendiam sobre seus braços e as traseiras sobre as pernas até os calcanhares, enquanto a abertura da boca abrigava sua cabeça, tal qual o capacete de um hoplita. Tornando-se selvagem o mais possível, ele se acerca da fonte, aonde as cabras e as ovelhas vinham beber depois que pastavam. A fonte ficava num vale muito escarpado e todo o lugar em volta dela era selvagem, repleto de espinheiros e sarças e zimbro e cardos. Um lobo de verdade dificilmente seria visto, se ficasse de tocaia ali. Deste lugar, escondido, Dórcon vigiava a hora de os rebanhos beberem e tinha grande esperança de assustar Cloé com sua aparência e colocar as mãos em cima dela.

[1.21] Pouco tempo se passou e Cloé tangeu os rebanhos até a fonte, deixando para trás Dáfnis, que cortava folhas verdes para alimentar os cabritos depois do pastoreio. E os cães, escoltando atentos ovelhas e cabras, por causa da curiosidade própria de seu faro canino, flagraram os movimentos de Dórcon prestes a atacar a garota e começaram a latir com muita ferocidade, como se para um lobo. E, encurralando-o, sem que ele por causa do medo pudesse se levantar, morderam a pele de lobo. Até então, com pudor de ser reconhecido como culpado e protegido sob a pele que o cobria, ele jazia quieto na moita. Quando Cloé, perturbada pelo que viu à primeira vista, começou a chamar Dáfnis em auxílio, os cães arrancaram a pele de cima de seu corpo e já se apoderavam dele. Com gritos lancinantes, ele suplicava ajuda à garota e a Dáfnis, que já se apresentava. Os dois acalmaram os cães rapidamente com o chamado de costume; em seguida, levaram Dórcon, que fora mordido nas coxas e nos ombros, até a fonte e lavaram-lhe as mordidas e espalharam sobre elas casca verde de olmo, depois de a mastigarem. Por sua inexperiência quanto às ousadias do amor, consideraram o uso da pele uma brincadeira pastoril e nem ficaram irritados, mas com palavras de consolo e a segurá-lo pelo braço por boa parte do caminho, se despediram dele.

[1.22] E ele, de seu lado, livre do perigo e salvo da boca do cão, não do lobo, passou a se ocupar da cura de seu corpo. Já Dáfnis e Cloé tiveram enorme trabalho até o anoitecer reunindo as cabras e as ovelhas. Apavoradas com a pele de lobo e alvoroçadas pelos latidos dos cães, umas subiram nas rochas, outras desceram rumo ao mar. Embora

educadas a obedecer ao chamado e a se acalmar com o som da flauta e a se reunir ao batido de palmas, o medo incutiu nelas o esquecimento de tudo isso. E penosamente eles as encontraram pelos rastros, como a uma lebre, e as conduziram aos estábulos.

E apenas naquela noite dormiram um sono profundo e tiveram o cansaço como lenitivo de seus sofrimentos amorosos. Mas tão logo o dia nasceu, passaram de novo a sofrer do mesmo modo. Alegravam-se quando se viam; sofriam quando se separavam. Queriam algo – e não sabiam o que queriam. Apenas de uma coisa sabiam: que para ele o beijo tinha sido a perdição e para ela, o banho.

[1.23] Excitava-os ainda mais a estação do ano. Era já fim da primavera e começo do verão e tudo estava em seu ápice: árvores com frutos, plantações com messes. O canto agradável das cigarras, a doce fragrância do fruto, o prazenteiro balido das ovelhas. Alguém poderia imaginar que até os rios cantavam com seu fluir sereno, que os ventos flauteavam com seu sopro sobre os pinheiros, que as maçãs caíam ao chão apaixonadas e que o sol, amante da beleza, a tudo desnudava.

Dáfnis, então, inflamado por tudo isso, lançava-se nas águas dos rios. Ora ele se banhava, ora perseguia os movimentos dos peixes. Outras vezes bebia água, na tentativa de apagar seu ardor interior. Quanto a Cloé, depois de ordenhar as ovelhas e a maioria das cabras, passava muito tempo coalhando o leite, já que, terríveis, as moscas a atormentavam e a picavam, se eram espantadas. Em seguida, depois de lavar seu rosto, coroava-se com ramos de pinheiro e circundava-se com a pela de corça. E enchendo um cálice de vinho e leite, tomava a bebida em comum com Dáfnis.

[1.24] Chegando o meio dia, já estavam presos um ao outro pelos olhos – ela, contemplando a nudez de Dáfnis, fraquejava ante sua beleza íntegra e derretia-se por não achar defeito em nenhuma parte; ele, vendo-a com a pele de corça e a guirlanda de pinheiro, a oferecer-lhe um cálice, julgava contemplar uma das Ninfas da gruta. Ele então arrebatava os ramos da cabeça dela e coroava a si mesmo, não sem antes beijar a guirlanda; ela, por sua vez, vestia a roupa dele, enquanto ele se banhava desnudo, não sem antes, também ela própria, beijá-la. Já outras vezes lançavam maçãs um no outro e, penteando as madeixas, adornavam a cabeleira um do outro. Ela comparava a cabeleira dele, que era negra, com mirtos, e ele o rosto dela, que era alvo e rosado, com maçãs. Ele também lhe ensinava a tocar a flauta – e apenas ela começava a soprar, ele próprio tomava-lhe a flauta e percorria com seus lábios os caniços. Fingindo ensinar a ela o que errara, convenientemente ele beijava Cloé por meio da flauta.

[1.25] No momento em que ele tocava flauta, ao meio dia, e os rebanhos se protegiam na sombra, Cloé sem que percebesse adormeceu. Flagrando isso e colocando de lado sua flauta, Dáfnis passou a olhar para ela inteira, insaciavelmente, sem pudor, e ao mesmo tempo sussurrando suavemente:

– Como dormem estes olhos! Como é perfumada esta boca! Nem as maçãs são assim, nem as peras. Mas não me atrevo a beijá-la – seu beijo fisga o coração, assim como o mel novo causa loucura. Receio – não vá eu despertá-la com um beijo. Oh cigarras estridentes, não deixarão que ela durma com tão alto canto! Mas até os bodes ensurdecem batendo seus chifres. Oh lobos mais covardes que raposas, que não os capturaram!

[1.26] Estava ele em tais palavras quando uma cigarra, fugindo de uma andorinha que tentava caçá-la, caiu sobre o colo de Cloé. E a andorinha que a seguia, não sendo capaz de arrebatá-la, com suas asas próximas por causa da perseguição, roçou as bochechas dela. Nada sabendo do acontecido, ela de um salto despertou de seus sonhos com altos gritos. Ao ver, porém, a andorinha ainda próxima a adejar e Dáfnis a rir por causa do susto, deixou de lado o medo e esfregou os olhos que ainda queriam

dormir. Mas a cigarra do seu colo começou a cantar, tal qual um suplicante que reconhece a graça da salvação. De novo então Cloé gritou alto e Dáfnis riu – e aproveitando a ocasião, tocou com as mãos o busto dela e sacou dali a excelente cigarra, que nem sobre sua destra silenciava. Ela sentiu prazer ao vê-la; pegou-a, beijou-a e novamente colocou-a sobre seu colo a cantar.

[1.27] Eles se encantaram, certa vez, com uma pomba torcaz que bucólica cantava desde o bosque. E como Cloé tentasse entender o que ela dizia, eis que Dáfnis lhe ensina as coisas repetidas pelos contadores de histórias:

– Havia como você, donzela, uma bela donzela que guardava muitas vacas no bosque. Ela era também cantora e as vacas dela se deslumbravam com seu canto, tanto que ela pastoreava sem golpear com o cajado e sem agredir com o aguilhão. Ao contrário: sentada sob um pinheiro e coroada com pinha, ela cantava Pã e Pítis e, por causa de sua voz, as vacas permaneciam junto dela. Um rapaz, que não muito longe pastoreava vacas, também ele belo e cantor como a donzela, por gostar de competir com sua música, provocante ergueu sua voz, que era mais potente, por ser varão, mas também doce, por ser rapaz ainda, e oito das melhores vacas dela desviou para seu próprio gado, encantadas. A donzela então fica pesarosa pelo prejuízo de seu gado, pela derrota no canto, e roga aos deuses tornar-se um pássaro, em vez de retornar à casa. Os deuses assentem e a transformam neste pássaro aí, montanhês como a donzela, mavioso como ela era. E ainda agora com seu canto ela exhibe sua desventura e busca pelas vacas desgarradas.

[1.28] Tais prazeres o verão lhes propiciava. Estando o outono em seu ápice e maduros os cachos, piratas tírios, com um barco cário, a fim de não parecer bárbaros, atracaram nos campos. E desembarcando com punhais e couraças, passaram a pilhar tudo aquilo que lhes vinha à mão, vinho com odor de flores, trigo em abundância, mel nos favos. Tangeram até algumas vacas do rebanho de Dórcon. Capturam também Dáfnis, que andava à toa pela praia – Cloé, como garota, apenas mais tarde conduzia as ovelhas de Drias, por medo dos pastores insolentes. Quando avistaram um adolescente grande e belo e mais valioso do que a pilhagem dos campos, não mais cuidaram nem das cabras nem dos outros campos. Conduziram-no até a nau, enquanto ele chorava e, no apuro, chamava alto por Cloé. Quando eles soltaram a amarra do barco e tomaram nas mãos os remos e zarparam para alto mar, nesse momento Cloé tangia seu rebanho, trazendo consigo uma flauta nova de presente para Dáfnis. Vendo as cabras agitadas e ouvindo Dáfnis gritando por ela cada vez mais forte, ela se esquece dos rebanhos e deixa cair a flauta e correndo vai até Dórcon para solicitar ajuda.

[1.29] Ele, contudo, jazia golpeado pelos piratas com feridas profundas, mal respirando, a verter muito sangue. Vendo Cloé e recobrando um pouco da antiga brasa de sua paixão, disse:

– Cloé, vou morrer em breve. Os impiedosos piratas, por eu lutar em defesa de minhas vacas, me golpearam qual a uma vaca. Salve Dáfnis, me vingue e destrua aqueles piratas. Ensinei as vacas a obedecer o som da flauta e a seguir sua música, ainda que pastem longe. Vá, tome esta flauta, entoe nela aquela música que um dia ensinei a Dáfnis e Dáfnis a você – a partir daí a flauta e as vacas que lá estão cuidarão de tudo. Para você ofertado ainda esta mesma flauta, com a qual disputei e venci muitos vaqueiros e guardadores de cabras. Você, em troca, me dê um beijo enquanto ainda vivo e, depois de morto, chore por mim. E se vires outro pastoreando as minhas vacas, lembre-se de mim.

[1.30] Dórcon, de fato, disse estas palavras, acolheu com prazer o beijo derradeiro e deixou partir sua alma junto com o beijo. E Cloé, pegando da flauta e

colocando-a em seus lábios, começou a flautear o mais alto que podia. Eis que as vacas ouvem e reconhecem a música e em um único arrebatamento, mugindo, saltam no mar. Tendo sido o pulo violento em um só lado da nau e o impacto das vacas tal que abriu o mar profundo, a nau soçobra e é destruída pelas vagas numerosas e os que se precipitam não têm todos a mesma esperança de salvação.

Os piratas, pois, estavam equipados com seus punhais e vestidos com suas couraças escamosas e calçados com grevas até o meio da perna, ao passo que Dáfnis estava descalço, como pastoreava na planície, e seminu, já que ainda era hora de calor. Depois de nadarem um pouco, então, as armas os precipitaram ao fundo. Dáfnis, contudo, despojou-se facilmente de sua roupa e esforçou-se a nadar, já que antes nadara apenas em rios; depois, por necessidade, aprendeu o que devia fazer. Lançou-se entre as vacas e segurando com as duas mãos nos chifres de duas vacas, alojou-se no meio, sem pena e sem fadiga, como se guiasse uma carroça. De fato, uma vaca nada tanto quanto nenhum homem – nisso só são vencidas pelos pássaros aquáticos e pelos próprios peixes. Um boi não se afogaria nadando, se não, por se tornarem úmidos, os cascos de suas patas não se danificassem. Testemunham este argumento até agora muitos lugares do mar, chamados passagens do boi.

[1.31] Dáfnis salva-se desta maneira e escapa, contra toda esperança, de dois perigos, pirataria e naufrágio. Ao chegar à margem e encontrar Cloé na praia a um só tempo rindo e chorando, lança-se em seu colo e quer saber o que ela pretendia ao tocar a flauta daquele jeito. Ela lhe conta tudo – a corrida até Dórcon, o adestramento das vacas, como ela foi instruída a tocar, e que Dórcon morrera. Apenas, por pudor, não falou do beijo.

Decidiram, de fato, honrar seu benfeitor e, vindo com parentes, sepultaram o infeliz Dórcon. Amontoaram então muita terra, plantaram muitas plantas domésticas e penduraram as primícias de seus próprios trabalhos, mas também libaram com leite, esmagaram cachos de uva e quebraram muitas flautas. Foram ouvidos também os mugidos piedosos das vacas e, junto com os mugidos, vistas carreiras desordenadas – e como se imaginava entre pastores de ovelhas e de cabras, era o lamento das vacas em honra ao vaqueiro que morreu.

[1.32] Depois do funeral de Dórcon, Cloé conduz Dáfnis à gruta das Ninfas e o lava. E ela própria também lavou seu corpo alvo e impoluto, devido à beleza, pela primeira vez diante dos olhos de Dáfnis, beleza que não carecia de banho algum para revelar-se. E coligindo flores quantas havia naquela estação, engrinaldaram as estátuas e penduraram a flauta de Dórcon na rocha como oferenda. Em seguida, foram examinar as cabras e as ovelhas. Estavam todas elas deitadas, sem pastar e sem balir, apenas desejando – penso eu – que Dáfnis e Cloé aparecessem. Quando então, avistados por elas, eles gritaram como de costume e tangeram as flautas, os rebanhos se levantaram e passaram a pastar e as cabras começaram a saltitar, fremindo, como se estivessem contentes com a salvação de seu pastor costumeiro.

Dáfnis, contudo, não conseguia alegrar sua alma, desde que vira a nudez de Cloé e sua beleza, antes oculta, revelada. Doía-lhe o coração, como se devorado por venenos. Às vezes a respiração lhe saía ofegante, como se alguém o perseguisse, às vezes sufocava, como se extenuada pelas incursões anteriores. E o banho dela parecia-lhe mais temível do que o mar. Julgava que sua alma estava ainda entre os piratas, como jovem que era e camponês, desconhecedor ainda da pirataria do amor.

Referências

LONGUS. *Dafne e Cloé ou As pastorais*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Princípio Editora, 1996.

LONGO. *Dafnis y Cloe*. AQUILES TACIO. *Leucipa y Clitofonte*. JÂMBLICO, *Babiloníacas*. Introducciones, traducciones y notas de Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1997 [1982].

LONGUS. *Daphnis and Cloe*. PARTHENIUS. *The love romances and other fragments*. English translations of George Thornley, revised and augmented by John Maxwell Edmons, and S. Gaselee. London/New York: William Heinemann and G. P. Putman's Sons, 1916.

LONGUS. *Erotici Scriptores Graeci*, vol. 1. Rudolf Hercher. Leipzig: Teubneri, 1858. (Hospedado em *Perseus Digital Library*)

Data de envio: 13-03-2019

Data de aprovação: 11-05-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Skólia: récita e certame nos simpósios gregos

José Leonardo Sousa Buzelli*

RESUMO: Este artigo introduz, transcreve e traduz os *skólia* gregos (gênero de canções conviviais executadas em simpósios) preservados por Ateneu de Náucratis no décimo quinto livro de seu *O Banquete dos Sábios*.

Palavras-chaves: *skólia* gregos; poesia grega clássica; Ateneu de Náucratis

Skólia: recitation and contest in Greek symposia

ABSTRACT: This article introduces, transcribes and translates into Portuguese the Greek *skolia* (a genre of convivial songs executed in the symposia) preserved by Athenaeus of Naucratis in the fifteenth book of his *The Learned Banqueters*.

Keywords: Greek *skolia*; Greek classical poetry; Athenaeus of Naucratis

Introdução

À determinada altura do décimo quinto livro d’*O Banquete dos Sábios* (693f-694c), Ateneu de Náucratis transcreve uma série de canções conviviais às quais chama de *skólia*, gênero poético destinado à récita em simpósios, já então (c. 200 d.C.) antigo e reputado pelos autores que o teriam praticado – como Praxila, Alceu, Anacreonte e Píndaro, entre outros.¹ Persistem dúvidas, porém, acerca da real etimologia de *skólion*,² e uma definição precisa de o que ele seja está longe de ser consensual.

O mais antigo registro conhecido do termo está num fragmento de um poema composto por Píndaro (c. 518 - c. 446 a.C.) em comemoração às vitórias de Xenofonte de Corinto nas Olimpíadas de 464 a.C. – atribuindo-as à intercessão de Afrodite, o atleta acabou por levar cem prostitutas ao templo da deusa para que a venerassem com ele. Justamente nessa ocasião teria sido entoado um *skólion* – termo que aqui parece designar versos de temática leve, zombeteira até – composto por Píndaro:³ “Mas admiro-me do que dirão de mim os déspotas do Istmo ao descobrirem um tal começo deste delicioso *skólion* em comunhão com mulheres públicas”.⁴ Segundo um tratado

* Bacharel em Letras, Mestre e Doutor em Teoria e História Literária (IEL/Unicamp). Editou e traduziu os *Fragmentos de Poesia Épica e Cômica da Grécia Antiga & Vidas de Homero* (Odysseus Editora, 2019) e, no Pós-Doutorado, a *Alexiada* de Ana Comnena. Também estudou Cinema na ECA/USP e na London Film School.

¹ Ver nota 15 para uma lista de fontes antigas (e modernas) que atribuem *skólia* a esses e a outros poetas.

² Alguns acadêmicos chegaram a sugerir que a palavra *skólion* seria de origem eólica (e.g. TEODORSSON, 1989, p. 132) ou lídia (e.g. LAMBIN, 1993, pp. 35-6). Ambas as propostas estão hoje desacreditadas.

³ Athenaei *Deipnosophistae*, 573f: “δὲ καὶ σκόλιον τὸ παρὰ τὴν θυσίαν ἄσθεν”. De Píndaro, também a *Ode Olímpica* 13 celebra as vitórias desportivas de Xenofonte de Corinto.

⁴ Pindarus, fr. 122.13-15 Snell-Maehler, transmitido por Ateneu, 574b (no final deste artigo o leitor encontrará o texto grego e a tradução da íntegra do fragmento).

outrora atribuído a Plutarco, Píndaro também teria apontado Terpandro (*fl.* c. 647 a.C.) como o inventor dos *skólia*.⁵

Poucas décadas depois, em Aristófanes (c.450 – c.386 a.C.), a palavra aparece associada a um certame poético ocorrido no contexto privado dos simpósios, designando antes uma prática poética do que um gênero.⁶ Em trecho d’*As Vespas* (peça produzida em 422 a.C.), lemos:

SENTEASCODECLÊON: . . . Pois eu sou agora Clêon e começo cantando a canção de Harmódio, e tu a recebes: “Nunca nasceu em Atenas nenhum homem” —

AMACLÊON: — “que fosse tão canalha e ladrão” . . .

SENTEASCODECLÊON: E quando Teoro, reclinado junto aos pés de Clêon, agarrar a mão direita deste e cantar: “Aprende a história de Admeto, camarada, e ama os bravos”, que *skólion* recitarás em resposta?

AMACLÊON: Serei musical: “Não é possível se fazer de raposa, nem se tornar amigo de ambos”.⁷

Por fim, comentadores antigos posteriores fariam *skólion* derivar dos adjetivos *skoliós* (“oblíquo”, “recurvado”, “sinuoso” ou “tortuoso”) ou *dýscolos/dyscolía* (“difícil”, “enigmático”).⁸ Escreve Ateneu:

Os *skólia* são assim chamados não porque seu estilo lírico fosse tortuoso (*skoliós*) – uma vez que chamam as canções de métrica livre de tortuosas (*skoliá*) –, mas, segundo diz Ártemon de Cassandreia no segundo livro de *Do Uso dos Livros* (fr. 10, *FHG* 4.342), as canções executadas em festividades são divididas em três gêneros: o primeiro é o que todos costumam cantar; o segundo é o que todos cantam, não (*sc.* em grupo), mas numa sequência de sucessão contínua; o terceiro vem ao final de todos, e nem todos participavam, apenas os que eram considerados os mais engenhosos, estivessem posicionados onde estivessem. Por isso, pela certa desordem – mas apenas em comparação com os demais gêneros, por nem cantarem juntos, nem numa sequência normal, mas onde quer que estivessem sentados –, este gênero era chamado de tortuoso (*skólion*).⁹

⁵ [Plutarchi] *De Musica*, 1140f: “εἰ δέ, καθάπερ Πίνδαρός φησι (fr. 129 Turyn), καὶ τῶν σκολιῶν μελῶν Τέρπανδρος εὐρετὴς ἦν”.

⁶ Prática talvez similar àquela retratada no *Certame de Homero e Hesíodo*, no qual o poeta beócio desafia constantemente Homero a dar sentido a versos que, se lidos sozinhos, soam disparatados ou despropositados. Para uma tradução do *Certame*, ver meus *Fragmentos de Poesia Épica e Cômica da Grécia Antiga* (São Paulo: 2018, pp. 440-61), ou as traduções de Heinrich A. Bunsen (1974, pp. 55-70) ou Jaa Torrano (2005, pp. 215-24).

⁷ Aristophanis *Vespae*, 1224-7/1236-42: ΒΔΕΛΥΚΛΕΩΝ· . . . καὶ δὴ γάρ εἰμ' ἐγὼ Κλέων, | ἄδω δὲ πρῶτος Ἀρμοδίου, δέξει δὲ σύ. | “οὐδεὶς πόποτ' ἀνήρ ἔγεντ' Ἀθήναις —”

ΦΙΛΟΚΛΕΩΝ· — οὐχ οὕτω γε πανοῦργος <οὐδὲ> (suppl. Bergk) κλέπτης.” . . .

ΒΔ· τί δ', ὅταν Θέωρος πρὸς ποδῶν κατακείμενος | ἄδη Κλέωνος λαβόμενος τῆς δεξιᾶς | “Ἀδμήτου λόγον, ὃ ταῖρε, μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει —” | τοῦτ' εἰ λέξεις σκόλιον;

ΦΙ· ὀδικῶς ἐγώ. | “οὐκ ἔστιν ἄλωπεκίζειν, | οὐδ' ἀμφοτέροισι γίνεσθαι φίλον.”

⁸ Scholia in Aristophanis *Vespae*, 1222a: “λέγεται τὰ μέλη σκολιά εἶρηται διὰ τὴν δυσκολίαν”.

⁹ Athenaei *Deipnosophistae*, 694a-b: “σκόλια δὲ καλοῦνται οὐ κατὰ τὸν τῆς μελοποιίας τρόπον ὅτι σκολιὸς ἦν — λέγουσιν γὰρ τὰ ἐν ταῖς ἀνειμνείαις εἶναι σκολιά — ἀλλὰ τριῶν γενῶν ὄντων, ὡς φησὶν Ἀρτέμων ὁ Κασανδρεὺς ἐν δευτέρῳ Βιβλίῳ Χρήσεως, ἐν οἷς τὰ περὶ τὰς συνουσίας ἦν ἀδόκιμα, ὧν τὸ

Ignora-se quem tenha sido a fonte imediata de Ártemon, embora as descrições acima concordem com as atribuídas a Dicearco, discípulo de Aristóteles citado num antigo comentário ao *Górgias* de Platão:

De *skólion* é chamada a composição regada a vinho, segundo Dicearco em *Acerca dos Certames Musicais* (fr. 88 Wehrli), porque havia três gêneros dessa composição: aquele cantado por todos; <aquele cantado> por cada um em sequência; <aquele cantado> pelos mais engenhosos numa ordem ao acaso, chamado, por causa dessa ordem, de “tortuoso” (*skólion*).¹⁰

O mesmo comentário faz referência às opiniões de Aristoxeno (nasc. c. 370 a.C.) e do músico Fílis, para os quais *skólion* derivaria do modo como os convidados eram dispostos – de forma irregular – nas cerimônias de casamento, quando “provérbios e impetuosas composições amorosas” eram executados.¹¹ Diferente explicação é dada por outro comentário à mesma passagem de Platão, no qual se diz que os *skólia* foram assim chamados “por antífrase”, justamente por serem curtos e fáceis de cantar,¹² e um etimologista afirma que, embora fossem simples, os poemas eram recitados de forma tortuosa (*σκολιῶς*) por simposiastas embriagados.¹³

A partir de todas essas fontes (e de outras mais), Derek Collins (2004)¹⁴ chega a quatro diferentes definições dos *skólia*: 1) composições líricas de Terpandro, Safo, Alceu, Estesícoro, Simônides, Píndaro, Anacreonte, Praxila, Aristóteles etc.,¹⁵

μὲν πρῶτον ἦν ὁ δὴ πάντας ἄδειν νόμος ἦν, τὸ δὲ δεῦτερον ὁ δὴ πάντες μὲν ἦδον, οὐ μὴν ἀλλὰ γε κατὰ τινα περίοδον ἐξ ὑποδοχῆς, <τὸ> (suppl. Kaibel) τρίτον δὲ καὶ τὴν ἐπὶ πᾶσι τάξιν ἔχον, οὗ μετεῖχον οὐκέτι πάντες, ἀλλ’ οἱ συνετοὶ δοκοῦντες εἶναι μόνοι, καὶ κατὰ τόπον τινὰ εἰ τύχοιεν ὄντες· διόπερ ὡς ἀταξίαν τινὰ μόνον παρὰ τάλλα ἔχον τὸ μῆθ’ ἅμα μῆθ’ ἐξῆς γινόμενον ἀλλ’ ὅπου ἔτυχεν εἶναι σκόλιον ἐκλήθη”.

¹⁰ *Scholia Platonica* (ed. Greene), *Gorgias*, 451e (2): “σκολιὸν λέγεται ἢ παροίνιος ῥῆθι, ὡς μὲν Δικαίαρχος ἐν τῷ περὶ Μουσικῶν Ἀγώνων, ὅτι τρία γένη ἦν ῥῥῶν τὸ μὲν ὑπὸ πάντων ἀδόμενον, <τὸ δὲ> καθ’ ἓνα ἐξῆς, τὰ δ’ ὑπὸ τῶν συνετωτάτων ὡς ἔτυχε τῇ τάξει, ὃ δὴ καλεῖσθαι <διὰ τὴν τάξιν> (suppl. Edmonds) σκολιόν”.

¹¹ *Idem, ibidem, ibidem*: “ὡς δὲ Ἀριστόξενος (I 285, 59) καὶ Φύλλιος ὁ μουσικός, ὅτι ἐν τοῖς γάμοις περὶ μίαν τράπεζαν πολλὰς κλίνας τιθέντες, παρὰ μέρος ἐξῆς μυρρίνας, ἦδον γνώμας καὶ ἐρωτικά σύντονα”.

¹² *Idem, ibidem*, 451e (3): “εἰρησθαι δὲ αὐτὸ σκολιὸν κατ’ ἀντίφρασιν, ὅτι ῥάδια καὶ ὀλιγόστιχα ὡς ἐπιγράμματα ἦδετο”. Mas cf. Fócio (*Bibliotheca*, codex 239, 321a), que nos informa que Proclo discordava dessa explicação.

¹³ *Etymologicum Magnum*, 718.35: “σκολιά: . . . ἀπὸ τοῦ μεθύουσι καὶ σκολιῶς ἔχουσι τὰ αἰσθητήρια ἄδεσθαι”.

¹⁴ Diz Collins que essa divisão se baseia em parte na de Massimo Vetta (1983). Parafraseio Collins neste parágrafo.

¹⁵ Collins (*ibidem*) lista as seguintes fontes: Terpandro: [Plutarco], *Acerca da Música*, 1140f. • Safo: escólio de Aristófanes, *As Vespas*, 1240; Plutarco, *Questões Convivais*, 711d. • Alceu: Aristófanes, *Os Comensais*, fr. 235 K.-A. (= Ateneu, 694a); Aristóteles, *Política*, 1285a37-40. • Estesícoro: escólio de Aristófanes, *As Vespas*, 1222. • Simônides: escólio de Aristófanes, *As Vespas*, 1222. • Píndaro: fr. 122 Snell-Maehler. • Anacreonte: Aristófanes, *Os Comensais*, fr. 235 K.-A. (= Ateneu, 694a). • Timocreonte: escólio de Aristófanes, *Acâmios*, 532. • Meleto: Aristófanes, *As Rãs*, 1302. • Praxila: Ateneu, 694a; escólio de Aristófanes, *As Vespas*, 1240. • Pitermo: Ateneu, 625c. • Híbias: Ateneu, 695f-696a. • Aristóteles: Ateneu, 696b.

Além disso, a Simônides, Epicarmo, Aristóteles ou Escléria foi atribuído o *skólion* PMG 890; a Alceu, PMG 891; a Calístrato, PMG 893-6; a Praxila, Safo ou Alceu, PMG 897; a Píndaro, PMG 898; a Híbias de Creta, PMG 909; e a Pitermo de Teos, PMG 910.

O escólio a Aristófanes (*Vespas*, 1222a) na verdade diz que canções de Simônides e Estesícoro eram executadas nos simpósios, mas não as chama de *skólia* (“καὶ γὰρ ὁ ἐξ ἀρχῆς δάφνην ἢ μυρρίνην κατέχων ἦδε Σιμωνίδου ἢ Στησιχόρου μέλη ἄχρις οὗ ἦθελεν, καὶ μετὰ ταῦτα, ὃ ἐβούλετο ἐδίδου, οὐχ ὡς ἡ τάξις ἀπῆται”).

chamadas por fontes antigas de *skólia* ou *σκολιὰ μέλη* (“canções tortuosas”), cujo modo de execução desconhecemos; 2) breves composições em métrica eólia como as coletadas por Ateneu (em 694c-695f), executadas nos simpósios da forma descrita por este e por Dicearco; 3) composições poéticas dedicadas a um determinado assunto (como as canções de Têlamon, Admeto e Harmódio¹⁶), ou trechos de Álcman, Simônides, Estesícoro etc., com frequência executados pelos simposiastas mais engenhosos ao som da lira; 4) versos improvisados como resposta a um desafio poético ou a determinada situação, com frequência também em métrica eólia, forçosamente efêmeros e de difícil atribuição a determinado poeta.¹⁷

•

A maioria dos *skólia* áticos coletados por Ateneu versa sobre temas leves e divertidos – um feito patriótico, um comentário ligeiro sobre a vida ou sobre os deuses, um dito espirituoso, o elogio de um amigo ou parente, uma brincadeira (auto)derrisória, um provérbio, temas amorosos –, e eles talvez fossem executados ao som de liras e flautas. Segundo Collins (2004), aristocratas rivais aproveitariam esses poemas para sondar jocosamente as tendências políticas de seus companheiros, introduzindo neles leves variações com o intuito de induzir uma reação dos presentes. De extensão curta, duas a quatro linhas na maioria das vezes, estão compostos no ritmo eólio, uma mistura de versos glicônicos e ferecráticos. O verso glicônico forma-se por duas sílabas iniciais, breves ou longas, seguidas de uma longa, duas breves, uma longa, uma breve e uma longa. O ferecrático (nome derivado de Ferêcrates, comediógrafo ativo no século V a.C.) inicia-se com duas sílabas, que igualmente podem ser breves ou longas, seguidas de uma longa, duas breves e duas longas.

O menos característico dos *skólia* talvez seja o de Aristóteles – definido por Ateneu como “único” –, bastante longo (vinte e um versos), uma homenagem a Hérmiás, tirano de Atarneia e tio e pai adotivo da esposa do filósofo, capturado e executado por Artaxerxes III, em 341 a.C., por sua posição favorável a Filipe II da Macedônia. De acordo com Ateneu (696a-b), certo Demófilo, alegando que a composição seria um peã, gênero poético exclusivo dos deuses,¹⁸ processou Aristóteles

Outros fragmentos de Píndaro (123-128 Snell-Maehler) e um de Baquíides (20B Snell) são por vezes classificados como *skólia* por acadêmicos modernos (e.g. por Van Groningen).

Eis o verso d’*Os Comensais* de Aristófanes transcrito por Ateneu (694a): “Toma, canta-me algum *skólion* de Alceu e Anacreonte” (“ἄσον δὴ μοι σκόλιόν τι λαβῶν Ἀλκαίου κάνακρέοντος”).

¹⁶ Acerca de Têlamon, cf. também Teopompo, fr. 65 K.-A.

¹⁷ Alguns improvisos, porém, foram preservados, talvez devido à fama dos autores. É o caso de duas improvisações de Simônides preservadas por Ateneu, uma delas (125c-d = FGE 1032-7) com seis versos. A outra, de um único verso (adaptação da *Ilíada*, 14.33), é transcrita em 656c-d, em trecho que remete ao *Acerca de Simônides* de Cameleonte (fr. 33 Wehrli).

¹⁸ Acerca dos peãs como gênero poético exclusivo dos deuses, ver o resumo de Fócio da *Crestomatia* de Proclo: “Acerca da poesia mélica, (sc. Proclo) diz como ela é múltipla e possui diferentes divisões — pois elas são dedicadas aos deuses, aos <homens, aos deuses e> homens, e a circunstâncias eventuais. Aos deuses são atribuídos o hino, o canto processional, o peã etc. . . . O peã é uma forma de canto prescrito agora para todos os deuses, mas antigamente ele era dedicado especificamente a Apolo e a Ártemis, para que pelo canto cessassem as pestes e as doenças.” (Photius, *Bibliotheca*, codex 239, 319b: “περὶ δὲ μελικῆς ποιήσεώς φησιν ὡς πολυμερεστάτη τε καὶ διαφόρους ἔχει τομάς· ἃ μὲν γὰρ αὐτῆς μεμέρισται θεοῖς, ἃ δὲ <ἀνθρώποις, ἃ δὲ θεοῖς καὶ> (suppl. Severyns) ἀνθρώποις, ἃ δὲ εἰς τὰς προσηπιτούσας περιστάσεις. καὶ εἰς θεοὺς μὲν ἀναφέρεσθαι ἕμνον, προσόδιον, παιᾶνα, κτλ. . . . (320a) ὁ δὲ παιάν ἐστὶν εἶδος ᾠδῆς εἰς πάντας νῦν γραφόμενος θεοῦς, τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ἐπὶ καταπαύσει λοιμῶν καὶ νόσων ἀδόμενος”).

por impiedade.¹⁹ Este, por sua vez, teria se defendido nos seguintes termos (fr. 645 Rose):

Pois eu, caso escolhesse sacrificar a Hérmiias como a um imortal, nunca lhe teria erguido uma tumba como a um mortal; nem, se quisesse considerar sua natureza imortal, teria oficiado honras fúnebres para seu corpo.²⁰

Os versos a seguir foram transcritos a partir da edição de Kaibel de Ateneu, e cotejados com as de Page (*PMG*), Olson (também de Ateneu), Edmonds (*Lyra Graeca*), Campbell (*Greek Lyric*) e Race (de Píndaro). As traduções se pretendem poéticas e metrificadas, com alguma adaptação do conteúdo.

1. *Skólia*: transcrição, tradução e anotação

Ateneu, 15.694c (*PMG* 884).

Παλλὰς Τριτογένει', ἄνασσ' Ἀθηνᾶ,
ὄρθου τήνδε πόλιν τε καὶ πολίτας,
ἄτερ ἀλγέων {τε} καὶ στάσεων
καὶ θανάτων ἄώρων, σύ τε καὶ πατήρ.

Palas Tritogenia, deusa Atena,
conduze a cidade e os cidadãos
livres de dores, de sedições,
de mortes precoces – tu e teu pai.

“Tritogenia”, epíteto de Atena já em Homero (*Il.* 4.515 e 8.39, *Od.* 3.378) e Hesíodo (*Teogonia*, 895 e 924), era ora explicado a partir de seu local de nascimento, que Eurípedes (*Íon*, 871-3) dava como sendo o rio ou lago Tritônias na Líbia, ora a partir de *τριτώ*, “cabeça” em eólio, uma vez que ela nascera da cabeça de Zeus (cf. os escólios a Aristófanes, *As Nuvens*, 985, e Tzetzes, comentários a Lícofron, 519). A *Biblioteca Mitológica* de [Apolodoro] une ambas as explicações ao dizer que “Atena saltou armada do topo da cabeça (sc. de Zeus) nas proximidades do rio Tritão” (1.3.6: “ἐκ κορυφῆς (sc. Διὸς), ἐπὶ ποταμοῦ Τρίτωνος, Ἀθηνᾶ σὺν ὄπλοις ἀνέθορεν”). Cf. o *Léxico Suda*, τ 1020 (“Τριτογενής”), para outras hipóteses antigas.

Um pouco menos controverso e igualmente antigo (também aparece em Homero, *Il.* 1.200), Palas provavelmente significa “donzela”, “virgem” (cf. *παλλακή*, “garota”).

¹⁹ Para um estudo detalhado do poema de Aristóteles, de seu contexto histórico, gênero e fortuna crítica, incluindo a acusação de impiedade feita por Demófilo, ver FORD, 2011. Tal acusação talvez tenha sido a causa direta do exílio definitivo do filósofo, que deixou Atenas em 322-321 a.C.

²⁰ Athenaei *Deipnosophistae*, 697a-b: “οὐ γὰρ ἂν ποτε Ἑρμεία θύειν ὡς ἀθανάτω προαιρούμενος ὡς θνητῶ μνήμα κατεσκευάζον καὶ ἀθανατίζειν τὴν φύσιν βουλόμενος ἐπιταφίους ἂν τιμαῖς ἐκόσμησα τὸ <σῶμα> (suppl. Kaibel)”. Mas Ateneu faz a ressalva: “se o discurso não for uma fraude” (“εἰ μὴ κατέψευσται ὁ λόγος”).

Ateneu, 15.694c (PMG 885).

Πλούτου μητέρ' Ὀλυμπίαν ἀείδω
Δήμητρα στεφανηφόροις ἐν ὥραις
σέ τε παῖ Διὸς Φερσεφόνῃ
χαίρετον, εὖ δὲ τάνδ' ἀμφέπετον πόλιν.

A Olímpica mãe de Pluto canto,
Deméter, na estação das guirlandas;
também a ti, cria de Zeus, Perséfone:
Salve! e desta pólis cuidai bem.

Ateneu, 15.694d (PMG 886).

ἐν Δήλῳ ποτ' ἔτικτε τέκνα Λατώ,
Φοῖβον χρυσοκόμαν, ἄνακτ' Ἀπόλλω,
ἐλαφηβόλον τ' ἀγροτέραν
Ἄρτεμιν, ἣ γυναικῶν μέγ' ἔχει κράτος.

Em Delos gerou seus filhos Leto:
o loiro Febo, senhor Apolo,
e a caçadora que flecha cervos,
de grão poder sobre as fêmeas, Ártemis.

Ateneu, 15.694d (PMG 887).

ὦ Πάν Ἀρκαδίας μεδέων κλεενᾶς,
ὀρχηστὰ βρομίαις ὀπαδὲ Νύμφαις,
γελάσειας ὦ Πάν ἐπ' ἐμαῖς
εὐφροσύναις, ἀοιδᾶ κεχαρημένος.

Ó Pã, senhor da famosa Arcádia,
dançante junto às ruidosas Ninfas,
queiras rir comigo, Pã, na minha
alegria, co' o canto divertindo-te.

Ateneu, 15.694e (PMG 888).

ἐνικήσαμεν ὡς ἐβουλόμεσθα,
καὶ νίκην ἔδοσαν θεοὶ φέροντες
παρὰ Πανδρόσου †ὡς φίλην Ἀθηνᾶν†.

Triunfamos como desejávamos,
deram-nos a vitória os deuses,
trazida de Pândroso †como amiga de Atena†.

Filha de Cécropis e Aglauro, Pândroso descendia do herói epônimo da Ática e era cultuada na Acrópole ateniense. Cf. [Apolodoro], *Biblioteca Mitológica*, 3.15.1. A expressão “como amiga de Atena” talvez seja uma glosa marginal inadvertidamente incorporada ao texto; apesar disso, alguns estudiosos (como Bergk) sugeriram emendas. A de Edmonds, mais longa, transforma o terceiro verso em dois: “παρὰ Πάνδροσον <Κεκροπίαν | ἦρα> φίλην <τ’> Ἀθηνᾶν <πολιήχον>” (“<por causa de> Pândroso, <filha de Cécropis,> e de sua amiga Atena, <defensora de cidades>”).

Ateneu, 15.694d-e (PMG 889).

εἴθ’ ἐξῆν ὁποῖός τις ἦν ἕκαστος
τὸ στήθος διελόντ’, ἔπειτα τὸν νοῦν
ἐσιδόντα, κλείσαντα πάλιν,
ἄνδρα φίλον νομίζειν ἀδόλω φρενί.

Se conhecer todos fosse possível,
expondo-lhes o peito, daí a mente
examinando – e tornando a fechar –,
e ter por amigo a pessoa honesta.

Cf. Eustácio, *Od.* 1574.16, que também transmite este *skólion* e informa que ele está baseado na fábula esópica em que Momo critica Prometeu por ter feito o homem sem uma porta no peito que permitisse o exame do coração. Cf. Aristófanes, *Assembleia de Mulheres*, 938ss., onde estes versos são parodiados.

Ateneu, 15.694e (PMG 890): de Simônides, ou Epicarmo, ou Aristóteles, ou Escléria.

ὕγαινειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνητῷ,
δεύτερον δὲ καλὸν φῶν γενέσθαι,
τὸ τρίτον δὲ πλουτεῖν ἀδόλως,
καὶ τὸ τέταρτον ἡβᾶν μετὰ τῶν φίλων.

Ser saudável é o melhor aos mortais,
em segundo, ser na aparência belo,
em terceiro, ser rico sendo honesto,
em quarto, ser jovem em meio a amigos.

Poema dos mais citados na Antiguidade. Cf. Platão, 631c, 661a; Clemente de Alexandria, *Miscelâneas*, 4.5.23; escólio a Aristóteles, 1394b13; escólio a Platão, 451e; escólio a Luciano, *De lapsu*, 6; Teodoreto, *Gr. aff. cur.*, 11.14; Estobeu, *Antologia*, 4.39.9; Miguel Apostólio, *Coleção de Provérbios*, 17.48d. Cf. Platão, *Górgias*, 451e: “SÓCRATES: Pois suponho que você tenha ouvido cantar, nos simpósios, o *skólion* no qual os cantores

enumeram os bens, que ‘ser saudável é o melhor’, que em ‘segundo’ lugar vem o ‘ser de natureza belo’, e ‘em terceiro’, conforme diz o poeta do *skólion*, vem ‘ser rico sendo honesto’”. (“οἴομαι γὰρ σε ἀκηκοέναι ἐν τοῖς συμποσίοις ἄδόντων ἀνθρώπων τοῦτο τὸ σκόλιον, ἐν ᾧ καταριθμοῦνται ἄδοντες ὅτι ‘ὑγιαίνειν μὲν ἄριστόν’ ἐστίν, τὸ δὲ ‘δεύτερον καλὸν γενέσθαι, τρίτον δέ’, ὡς φησιν ὁ ποιητὴς τοῦ σκολιοῦ, ‘τὸ πλουτεῖν ἀδόλως’”). Ateneu preserva, no mesmo trecho, versos do comediógrafo Anaxândrides, tirados da peça perdida *Tesouro* (fr. 17 Edmonds):

ὁ τὸ σκόλιον εὐρῶν ἐκεῖνος, ὅστις ἦν,
τὸ μὲν ὑγιαίνειν πρῶτον ὡς ἄριστον ὄν
ὠνόμασεν ὀρθῶς· δεύτερον δ’ εἶναι καλόν,
τρίτον δὲ πλουτεῖν, τοῦθ’ ὄρας, ἐμαίνετο·
μετὰ τὴν ὑγίειαν γὰρ τὸ πλουτεῖν διαφέρει·
καλὸς δὲ πεινῶν ἐστίν αἰσχροὺς θηρίων.

Quem quer que esse *skólion* tenha composto,
que o melhor seja primeiro a saúde
diz certo; mas que em segundo ser belo
venha, e três ser rico, admita, é loucura.
Pois depois de são me importa ser rico:
o belo faminto é feia criatura.

Ateneu, 15.695a (PMG 891): de Alceu.

<καλὸν μὲν> ἐκ γῆς χρῆ κατίδην πλόον,
εἴ τις δύναίτο καὶ παλάμην ἔχει.
ἐπεὶ δὲ κ’ ἐν πόντῳ γένηται,
τῷ παρεόντι τρέχειν ἀνάγκη.

Da terra procure bem navegar,
se acaso puder e tiver a manha;
porém, sempre que em alto-mar se está,
deve-se correr co’ o que quer que venha.

Embora Ateneu não atribua autoria a este *skólion*, ele está também preservado num papiro de Alceu. Edmonds sugere reconstituir o texto, tendo-se em conta o dialeto dórico de Alceu, da seguinte forma: “χρῆ μὲν γὰρ ἐκ γαίας κατίδην πλόον, | αἴ τις δύναίτο καὶ παλάμαν ἔχει. | ἐπεὶ δὲ κ’ ἐν πόντῳ γένηται, | τῷ παρέοντι τρέχην ἀνάγκα”.

Ateneu, 15.695a (PMG 892).

ὁ δὲ καρκίνος ὧδ' ἔφα,
χαλᾶ τὸν ὄφιν λαβῶν·
ἔϋθὺν χρῆ τὸν ἐταῖρον ἔμ-
μεν καὶ μὴ σκολιὰ φρονεῖν'.

Assim disse o caranguejo,
nas garras tendo a serpente:
“Deve ser o camarada,
franco, sem ter curva a mente”.

Cf. Eustátio, *Od.* 1574.15; fábula esópica 196 (211 Hausrath). A ironia deste *skólion* reside no fato de o caranguejo ser, ele próprio, descrito pelos antigos gregos como “recurvado” e “torto” (cf. *Batracomiomaquia*, versos 294ss., e o epigrama de Estacílio Flaco na *Antologia Palatina*, 6.196).

Ateneu, 15.695a-b (PMG 893): de Calístrato(?).

ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω,
ὥσπερ Ἄρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων,
ὅτε τὸν τύραννον κτανέτην
ἰσονόμους τ' Ἀθήνας ἐποίησάτην.

Trarei a espada em ramo de mirto,
conforme Harmódio e Aristogítton,
como quando o tirano mataram
e igualitária Atenas tornaram.

PMG 893 a 896 fazem referência ao assassinio de Hiparco, irmão do tirano Hípias, em 514 a.C., durante a procissão das Panatenaicas, por Harmódio e Aristogítton. Levaria ainda de quatro a sete anos para que o regime tirânico fosse abolido em Atenas, mas isso não impediu que os amantes fossem celebrados como tiranicidas. Edmonds, com base em Hesíquio, edita estes quatro *skólia* como se fossem um único e longo poema, ao qual inclui ainda um verso tirado de Aristófanes (*As Vespas*, 1226, citado e traduzido acima, na introdução), e atribui o conjunto a Calístrato.

Ateneu, 15.695b (PMG 894).

φίλταθ' Ἄρμόδι', οὗ τί που τέθνηκας·
νήσσοις δ' ἐν μακάρων σέ φασιν εἶναι,
ἵνα περ ποδώκης Ἀχιλλεύς,
Τυδείδην †τέ φασι τὸν ἐσθλόν† Διομήδεα.

Caro Harmódio, não morreste, pois
estás na Ilha dos Abençoados,
onde repousa o ligeiro Aquiles
e Diomedes Tidida (assim dizem).

Cf. escólio a Aristófanes, *Acarnenses*, 980 e 1093a; Aristides, *Orações*, 1.133 Dindorf.

Ateneu, 15.695b (PMG 895).

ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω,
ὥσπερ Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων,
ὅτ' Ἀθηναίης ἐν θυσίαις
ἄνδρα τύραννον Ἴππαρχον ἐκαινέτην.

Trarei a espada em ramo de mirto,
conforme Harmódio e Aristogítton,
que, quando do festival de Atena,
o tirano mataram, Híparco.

Ateneu, 15.695b (PMG 896).

αἰεὶ σφῶν κλέος ἔσσεται κατ' αἶαν,
φίλταθ' Ἀρμόδιε καὶ Ἀριστόγειτον,
ὅτι τὸν τύραννον κτανέτην
ἰσονόμους τ' Ἀθήνας ἐποίησάτην.

Sempre durará na terra a fama,
caros Harmódio e Aristogítton,
de ambos, vós que o tirano mataram
e igualitária Atenas tornaram.

Ateneu, 15.695c (PMG 897): de Praxila, ou Safo, ou Alceu.

Ἀδμήτου λόγον, ᾧ ἑταῖρε, μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει,
τῶν δειλῶν δ' ἀπέχου, γνούς ὅτι δειλοῖς ὀλίγη χάρις.

Amigo, aprende com Admeto a amar os nobres
e evitar os covardes – sabe-os pouco gratos.

Cf. Aristófanes, *As Vespas*, 1238ss., com escólio; Eustátio, *Il.* 326.38.

O escólio a Aristófanes diz que, embora alguns atribuíssem este dístico a Safo ou Alceu, ele pertenceria a Praxila. Admeto conseguira de Apolo a dádiva de não falecer no dia fixado pelo destino, caso encontrasse alguém disposto a morrer no lugar dele. Pausânias (*apud* Eustátio) explica que “nobres” faz referência a Alceste, esposa de Admeto, que aceitou se sacrificar por ele, e “covardes”, ao pai dele, que se recusou. Cf. Eurípides, *Alceste*, *passim*; [Apolodoro], *Biblioteca Mitológica*, 1.8.2 e 1.9.16.

Ateneu, 15.695c (PMG 898): de Píndaro(?).

παῖ Τελαμῶνος, Αἶαν ἀιχημητά, λέγουσί σε
ἐς Τροίαν ἄριστον ἐλθεῖν Δαναῶν μετ' Ἀχιλλέα.

Cria de Têlamon, lanceiro Ájax, tu és (dizem)
dos Dânaos em Troia o melhor – pós Aquiles.

Após Aquiles ser morto por Páris em Troia, suas armas foram disputadas por Ájax e Odisseu, que (segundo a *Pequena Ilíada*, fr. 2) as recebeu graças à intervenção de Atena. Para Ájax (e o anônimo compositor deste dístico), o resultado foi injusto. Cf. Píndaro, *Nemeias*, 7.27; *Il.* 2.768-9; Alceu, fr. 387 (“Αἶαν τὸν ἄριστον πεδ' Ἀχιλλέα”). Têlamon, pai

de Ájax, participou de uma expedição anterior contra Troia, comandada por Hércules, e por isso precede o filho no dístico seguinte. Também Eustácio (*Il.* 285.2 (i 438 van der Valk)) transmite este *skólion* e traz no segundo verso “Aqueus” (*Ἀχαιῶν*) em vez de “Dânaos”. Um escólio de Aristófanes (*Lisístrata*, 1237) parece atribuir este dístico a Píndaro (“ἀρχήτινος σκολίου ‘παῖ Τελαμῶνος αἰχμητά’, περὶ οὗ δεδήλωται ἤδη . . . ὅταν γάρ τις ἄσῃ ἀπὸ τῶν σκολίων Πινδάρου . . .”).

Ateneu, 15.695c (*PMG* 899).

τὸν Τελαμῶνα πρῶτον, Αἴαντα δὲ δεύτερον
ἔς Τροίαν λέγουσιν ἔλθειν Δαναῶν μετ’ Ἀχιλλέα.

Dos Dânaos (diz-se) idos a Ílio foi Têlamon
o melhor, Ájax então – pós Aquiles.

Um comentarista do *Górgias* de Platão informa que *skólia* dedicados a Harmódio, Admeto e Têlamon eram entoados no Pritaneo de Atenas (*Scholia Platonica*, 451e (3): “Ἀθήνησιν ἐν τῷ Πρυτανείῳ . . . σκόλια ἤδετο εἰς τινὰς, ὥσπερ εἰς Ἀρμόδιον, Ἄδμητον, Τελαμόνα”). A coincidência de personagens (e ordenação) com Ateneu (*PMG* 893-9) fez com que Edmonds (*Lyra Graeca* III, pp. 550-1, nota 2) suspeitasse que estes *skólia* circulassem, na Antiguidade, numa coletânea.

Ateneu, 15.695c (*PMG* 900).

εἶθε λύρα καλὴ γενοίμην ἑλεφαντίνη,
καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἔς χορόν.

Se eu fosse bela lira de marfim, e ao coro
de Dioniso belos mancebos me levassem.

Dião Crisóstomo (*Orações*, 2.62 (i 30 von Arnim)).

Ateneu, 15.695c-d (*PMG* 901).

εἶθ’ ἄπυρον καλὸν γενοίμην μέγα χρυσίον
καί με καλὴ γυνὴ φοροίη καθαρὸν θεμένη νόον.

Fosse eu por beldade de mente pura
portado, sendo bela taça d’ouro.

Cf. Dião Crisóstomo, *Orações*, 2.62 (i 30 von Arnim).

Ateneu, 15.695d (*PMG* 902).

σὺν μοι πῖνε, συνήβα, συνέρα, συστεφανηφόρει,
σὺν μοι μαινομένῳ μαίνεο, σὺν σῶφρονι σωφρόνει.

Comigo bebe, brinca, ama, festeja;¹
comigo enlouquece e comigo acalma-te.

1. O verbo que traduzo, por questões métricas, como “festeja”, faz referência ao uso de guirlandas nos simpósios.

Ateneu, 15.695d (PMG 903).

ὑπὸ παντὶ λίθῳ σκορπίος, ὃ ἑταῖρ', ὑποδύεται.
φράζευ μή σε βάλῃ· τῷ δ' ἀφανεῖ πᾶς ἔπεται δόλος.

Sob toda pedra se esconde o escorpião:
cuidado! Co' o não visto vem o dolo.

Ateneu, 15.695e (PMG 904).

ἅ ὅς τὰν βάλανον τὰν μὲν ἔχει, τὰν δ' ἔραται λαβεῖν·
κάγῳ παῖδα καλήν τὴν μὲν ἔχω, τὴν δ' ἔραμαι λαβεῖν.

Tem a porca uma noz e deseja outra;
tenho uma bela moça e desejo outra.

Para Campbell (1993), o primeiro verso talvez seja um dito proverbial tradicional, fossilizado em dialeto dórico; já sua paródia (segundo verso) vem no dialeto ático.

Ateneu, 15.695e (PMG 905).

πόρνη καὶ βαλανεύς τωῦτόν ἔχουσ' ἐμπεδέως ἔθος·
ἐν ταῦτᾳ πυέλῳ τόν τ' ἀγαθὸν τόν τε κακὸν λόει.

A puta e o banheiro¹ no hábito igualam:
o bom e o mau na mesma cuba lavam.

1. O *βαλανεύς* era na verdade uma pessoa, o empregado ou proprietário de uma casa de banhos.

Ateneu, 15.695e (PMG 906).

ἔγχει καὶ Κήδωνι, διάκονε, μηδ' ἐπιλήθου,
εἰ {δὴ} χρεὶ τοῖς ἀγαθοῖς ἀνδράσιν οἰνοχοεῖν.

Serve Cêdon, ô criado: não esquecê-lo
convém, se a homens bons tu servires vinho.

Também transmitido por [Aristóteles], *Constituição de Atenas*, 20.5, que omite *δὴ* no segundo verso. Cêdon, um Alcmeônida, teria se revoltado sem sucesso contra os Pisistrátidas.

Ateneu, 15.695e (PMG 907).

αἰαῖ, Λειψύδριον προδωσέταιρον,
οἴους ἄνδρας ἀπώλεσας, μάχεσθαι
ἀγαθούς τε καὶ εὐπατρίδας,
οἱ τότε ἔδειξαν οἴων πατέρων κύρησαν.

Ai, ai, Lipsídrión¹ traizoeiro,
tais varões mataste, combatentes
de nobreza e de boa ascendência,
que então mostraram que pais tiveram!

1. Fortaleza onde os Alcmeônidas teriam resistido ao sítio dos Pisistrátidas. Cf. Heródoto, 5.62.2, e [Aristóteles], *Constituição de Atenas*, 19.3, que também o transmite. Λειψύδριον deriva de λειψυδρία, “falta d’água”.

Ateneu, 15.695f (PMG 908).

ὅστις ἄνδρα φίλον μὴ προδίδωσιν, μεγάλην ἔχει
τιμὰν ἔν τε βροτοῖς ἔν τε θεοῖσιν κατ’ ἐμὸν νόον.

Entre mortais e deuses, de imensa honra
goza o homem que não trai seu amigo, penso.

Ateneu, 15.695f-696a (PMG 909): de Hítrias de Creta.

ἔστι μοι πλοῦτος μέγας δόρυ καὶ ξίφος
καὶ τὸ καλὸν λαισήϊον, πρόβλημα χρωτός·
τούτῳ γὰρ ἄρῳ, τούτῳ θερίζω,
τούτῳ πατέω τὸν ἀδὺν οἶνον ἀπ’ ἀμπέλων,
5 τούτῳ δεσπότης μνοΐας κέκλημα.
τοὶ δὲ μὴ τολμῶντ’ ἔχειν δόρυ καὶ ξίφος
καὶ τὸ καλὸν λαισήϊον, πρόβλημα χρωτός,
πάντες γόνυ πεπτηῶτες †ἐμὸν†
<— προσ>κυνέοντι, δεσπότην <ἐμὲ δεσποτᾶν>
10 καὶ μέγαν βασιλῆα φωνέοντες.

Grã riqueza é para mim gládio e lança,
belo escudo que me protege a pele:
pois com isso planto, com isso colho,
co’ isso piso o doce vinho das vinhas,
5 com isso chamam-me mestre de servos.
Mas quem não ousa tomar gládio ou lança,
nem belo escudo que protege a pele,
a esses só resta caírem prostrados
ao meu joelho, de mestre dos mestres
10 me proclamarem, e de grande rei.

Cf. Eustátio, *Od.* 1574.7. Acerca de Hítrias, cf. Hesíquio, *Léxico*, ι 128, onde se diz que um Hítrias (ou Ítrias) de Creta compôs uma marcha musical (*ἐμβατήριος*). Os acréscimos no verso 9 são, respectivamente, de Bergk e Crusius.

Ateneu, 15.696b-d (PMG 842): de Aristóteles.

Ἀρετὰ πολύμοχθε γένει βροτείῳ,
θήραμα κάλλιστον βίῳ,
σᾶς πέρι, παρθένε, μορφᾶς
καὶ θανεῖν ζηλωτὸς ἐν Ἑλλάδι πότμος
5 καὶ πόνους τλῆναι μαλεροῦς ἀκάμαντας·
τοῖον ἐπὶ φρένα βάλλεις
καρπὸν ἰσαθάνατον χρυσοῦ τε κρείσσω
καὶ γονέων μαλακαυγήτιό θ' ὕπνου.
σεῦ δ' ἔνεκεν <καὶ> ὁ δῖος
10 Ἡρακλῆς Λήδας τε κοῦροι
πόλλ' ἀνέτλασαν ἐν ἔργοις
σὰν ἀγρεύοντες δύναμιν·
σοῖς τε πόθοις Ἀχιλλεὺς Αἴ-
ας τ' Αἶδαο δόμους ἤλθον·
15 σᾶς δ' ἔνεκεν φιλίου μορφᾶς Ἀταρνέος
ἔντροφος ἀελίου χήρωσεν αὐγᾶς.
τοιγὰρ αἰοίδιμος ἔργοις,
ἀθάνατόν τέ μιν αὐξήσουσι Μοῦσαι,
Μναμοσύνας θύγατρεις, Δι-
20 ὸς ξενίου σέβας αὔξου-
σαι φιλίας τε γέρας βεβαίου.

Virtude, que muitas penas dá ao homem,
tu és a mais bela presa desta vida:
por causa de tua beleza, donzela,
mesmo a morte é invejável sorte na Hélade,
5 e o sofrer contínuo e violento esforço.
És de tal forma que no ânimo inspiras
fruto à imortalidade igual, melhor
do que ouro, antepassados, doce sono.
E, por tua causa, também o divino
10 Hércules e os filhos ambos de Leda
muito padeceram nos seus trabalhos,
todos caçando para si a tua força;
por te desejarem, Aquiles e Ajax
à morada do deus Hades chegaram;
15 por apego à tua beleza, o tirano
de Atarneia desolou os solares raios.
Assim, por seus trabalhos celebrado,
à imortalidade o elevarão as Musas,
descendentes da Memória, exaltando
20 do hospitaleiro Zeus a majestade,
o privilégio da amizade sólida.

Cf. Diógenes Laércio, 5.6ss.; Dídimo, comentário a Demóstenes, 10.32, col. 6.18ss. (P. Berol. inv. 9780, prim. ed. Diels-Schubart, 1904, reed. Pearson-Stephens, 1983). No verso 9, *καὶ* foi suprido por Page.

πολύξεναι νεάνιδες ἀμφίπολοι
Πειθοῦς ἐν ἀφνειῷ Κορίνθῳ,
αἶ τε τὰς χλωρᾶς λιβάνου ξανθὰ δάκρη
θυμιᾶτε, πολλάκι ματέρ' Ἐρώτων
οὐρανίαν πτάμεναι
5 νόηματι πρὸς Ἀφροδίταν.

ὑμῖν ἄνευθ' ἐπαγορίας ἔπορεν,
ὦ παῖδες, ἐρατειναῖς <ἐν> εὐναῖς
μαλθακᾶς ὥρας ἀπὸ καρπὸν δρέπεσθαι.
9 σὺν δ' ἀνάγκᾳ πᾶν καλόν . . .

.
.
.
13 ἀλλὰ θαυμάζω, τί με λεξοῦντι Ἴσθμοῦ
δεσπότηι τοιάνδε μελίφρονος ἀρχὰν
εὐρόμενον σκολιοῦ,

15 ξυνάορον ξυναῖς γυναιξί.

16 ἐδιδάξαμεν χρυσὸν καθαρᾷ βασάνῳ.

.
ὦ Κύπρου δέσποινα, τεὸν δεῦτ' ἐς ἄλσος
φορβάδων κορᾶν ἀγέλαν ἐκατόγγυ-
ον Ξενοφῶν τελέαις
20 ἐπήγαγ' εὐχολαῖς ἰανθείς.

Mui hospitaleiras moças, atendentes
de Persuasão na opulenta Corinto,
vós que áureas lágrimas de fresco incenso
queimais, que mil vezes à mãe de Amores –
à celestial Afrodite –
5 rápido voaram em pensamento:

a vós ela concedeu que sem culpa,
garotas, nas vossas amáveis camas
colhêsseis fruto que é gentil e jovem.
9 Sob compulsão tudo é belo . . .

.
.
.
13 Pergunto-me o que de mim dirão os déspotas
do Istmo ao descobrirem um tal começo
deste delicioso *skólion*

15 em comunhão com públicas mulheres.

16 Vê-se o ouro com pura pedra de toque.

.
Senhora Cípria, a teu sacro precinto
uma manada de cem jovens éguas
trouxe em paga Xenofonte,
20 alegre pelo cumprir de suas preces.

São estes os fragmentos do *skólion* dedicado às vitórias de Xenofonte de Corinto. Existe uma assonância no v. 15, que talvez pudesse ser mantida adaptando a tradução para “compartilhado com mulheres compartilhadas”. Os versos 3-4 trazem emendas de Tittmann; o 5, de Wilamowitz; o 6, de Meineke; o acréscimo no 7 é de Boeckh; no verso 13, *Ἰσθμοῦ* é emenda de Casaubon.

Referências

ARISTÓFANES. *Clouds, Wasps, Peace*. Edição e tradução de J. Henderson. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 1998.

ATENEU DE NÁUCRATIS. *Dipnosophistarum Libri XV*. Vol. 3. Edição de G. Kaibel. Leipzig: Teubner, 1890.

_____. *The Learned Banqueters, Book 15; Indexes*. Edição de S. D. Olson. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 2012.

BUNSE, H. A. *As Biografias de Homero*. Porto Alegre: Edições URGs, 1974.

CAMPBELL, D. A. *Greek Lyric*. Vol. 5. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 1993.

COLLINS, D. *Master of the Game: Competition and Performance in Greek Poetry*. Hellenic Studies Series 7. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2004. Disponível em: <<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6728.derek-collins-master-of-the-game-competition-and-performance-in-greek-poetry>>. Acesso em: 30 de agosto de 2018.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Diogenes Laertius: Lives of Eminent Philosophers*. Edição de T. Dorandi. Cambridge Classical Texts and Commentaries. Cambridge: Cambridge University Press, 2013 (reimpr.).

EDMONDS, J. M. *The Fragments of Attic Comedy*. Vol. II. Leiden: E. J. Brill, 1959.

_____. *Lyra Graeca*. Vol. 3. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 1980 [1927].

FÓCIO. *Bibliothèque*. Tomo V (códices 230-241). Edição e tradução de R. Henry. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

FORD, A. *Aristotle as Poet: the Song for Hermias and its Contexts*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

GERBER, D. E. (Ed.). *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden; Nova York; Colônia: Brill, 1997.

GREENE, W. C. (Ed.). *Scholia Platonica*. Haverford: American Philological Association, 1938.

LAMBIN, G. L'Origine du Σκόλιον. *Eranos*, v. 91, p. 32-37, 1993.

PAGE, D. L. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: The Clarendon Press, 1962. (= *PMG*)

PÍNDARO. *Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*. Edição de W. H. Race. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 2012 [¹1997].

PLATÃO. *Gorgias*. Tradução de A. Croiset e introdução de J.-F. Pradeau. Paris: Les Belles Lettres, 2002 [1997].

PLUTARCO. *Moralia, vol. XIV*. Edição de B. Einarson & Ph. H. de Lacy. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 1967.

TEODORSSON, S. T. The Etymology of *Scolion*. *Eranos*, vol. 87, p. 127-132, 1989.

TORRANO, J. A. A. O certame Homero-Hesíodo. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 9, pp. 215-24, junho de 2005.

Van GRONINGEN, B. A. (Ed.). *Pindare au Banquet*. Leiden: A. W. Sijthoff, 1960.

VETTA, M. (Ed.) *Poesia e Simposio nella Grecia Antica: Guida Storica e Critica*. Roma & Bari: Laterza, 1983

Data de envio: 31-08-2018

Data de aprovação: 13-04-2019

Data de publicação: 05-10-2019

Estudos da Tradução e Estudos da Adaptação¹

John Milton
jmilton@usp.br
Universidade de São Paulo

RESUMO: Este artigo examina as ligações entre os Estudos da Tradução e a nova disciplina de Estudos da Adaptação, que cresceu enormemente nos últimos anos, em especial, nas universidades do mundo Anglo-Saxão. Como aporte teórico, são utilizadas as distinções feitas por Julie Sanders em *Adaptation and Appropriation* (SANDERS, 2006). Conclui-se que deveria haver um maior contato entre as áreas e, mais particularmente, que os Estudos da Tradução têm muito a oferecer para os Estudos da Adaptação.

Palavras-chave: tradução; adaptação; Estudos da Tradução; Estudos da Adaptação; reescritura; literatura traduzida; interpretante.

Translation Studies and Adaptation Studies

ABSTRACT: This article examines the links between Translation Studies and the new discipline of Adaptation Studies, which has grown enormously in recent years, especially at universities in the Anglo-Saxon world. As a theoretical basis, the distinctions made by Julie Sanders in *Adaptation and Appropriation* (SANDERS, 2006) are used. It follows that there should be greater contact between the areas and, more particularly, that Translation Studies have much to offer to Adaptation Studies.

Keywords: translation; adaptation; Translation Studies; Adaptation Studies; rewriting; translated literature; interpretant.

Introdução

A terminologia na área da Adaptação é um problema significativo, com um grande número de termos, tais como, recontextualização, tradaptação, derivação, redução, simplificação, condensação, abreviação, versão especial, reformulação, ramificação, transformação, correção e revisão. Aqui usarei as distinções feitas por Julie Sanders em *Adaptation and Appropriation* (SANDERS, 2006, p. 26 *passim*), na qual ela enfatiza que uma “adaptação” geralmente conterà omissões, reescritas, talvez acréscimos, mas ainda será reconhecida como obra do autor original, em que permanece o ponto original

¹ Publicado originalmente com o título “Translation Studies and Adaptation Studies” em Translation Research Projects 2, eds. Anthony Pym and Alexander Perekrestenko, Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009. p. 51-58. ISBN: 978-84-613-1620-5. Tradução de Luciane Rinco, revisão de Adauto Villela. Este artigo foi traduzido no âmbito do projeto de extensão *Traduções Acadêmicas 2018* do Bacharelado em Tradução da FALE-UFJF, coordenado pela Profa. Dra. Mayra Barbosa Guedes e o Prof. Dr. Adauto Villela, com apoio da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Juiz de Fora.

de enunciação. Isso é semelhante à clássica definição de “paráfrase” de Dryden (ver, por exemplo, BASSNETT-MCGUIRE, 1980, p. 60).

A definição de “apropriação” de Julie Sanders é semelhante à definição de “imitação” de Dryden (ver, por exemplo, BASSNETT-MCGUIRE, 1980, p. 60): o ponto original de enunciação pode agora ter mudado e, embora certas características do original possam permanecer, o novo texto será mais do adaptador ou do reescritor.

Adaptação em Estudos da Tradução²

Podemos distinguir várias áreas em que os textos traduzidos são, via de regra, alterados ou adaptados. Inicialmente, podemos citar a área de localização, em especial de websites, direcionando informações para a cultura do consumidor e fazendo ajustes de acordo com os gostos gerais dos consumidores dessa cultura.

A literatura infantil frequentemente contém ajustes que podem ser considerados necessários por adaptadores ou tradutores. Como exemplo, podemos citar traduções das histórias de Píppi Meialonga: “A Píppi francesa não tem permissão para ganhar um cavalo, apenas um pônei” (STOLT, 2006, p. 73); e, na tradução alemã de 1965, a seção em que Píppi encontra algumas pistolas no sótão, dispara-as para cima, depois as oferece a seus amigos, que também se divertem disparando-as, é substituída por uma Píppi moralista, que as coloca de volta no baú e declara: “*Das ist nicht für Kinder!*”, “Isto não é para crianças!” (O’SULLIVAN, 2006, p. 98).

Na área dos textos teatrais, como pode ser visto na obra de Phyllis Zatlin (2005), cada apresentação traz uma versão diferente, uma adaptação diferente do texto. Omissões ou acréscimos podem ser feitos; os atores podem mudar; os atores podem distribuir as falas de maneira diferente; pode haver mudanças de movimento, cenário e iluminação; e a relação entre elenco e público se modifica de uma apresentação para outra.

Textos publicitários podem mudar muito quando um produto é transferido de um país para outro. Situações embaraçosas podem ser evitadas, ou não. Por exemplo, o Mitsubishi 4 x 4 é vendido em vários países, como o Brasil e o Reino Unido, com o nome de Pajero; nos países de língua espanhola, chama-se Montana. Em espanhol “pajero” significa “masturbador”. As vendas do Corsa, da General Motors, foram baixas na Espanha quando inicialmente comercializado como Nova (No va = Não vai).

Textos visuais para pessoas com deficiência auditiva geralmente são adaptados para uma linguagem mais simplificada, já que a primeira língua do público-alvo será sua respectiva língua de sinais, e muitos desse público-alvo terão certa dificuldade na leitura de legendas na velocidade em que são produzidas para expectadores que não têm problemas auditivos. Informações adicionais sobre sons, que obviamente não podem ser ouvidos pelo público com deficiência auditiva, também podem ser adicionadas (ver FRANCO e SANTIAGO ARAÚJO, 2003).

A tradução de canções envolve problemas muito especiais. Andrea Kaiser (1999) descreve os problemas específicos que os tradutores de libretos de ópera enfrentam quando os traduzem para o português. Eles geralmente tentam evitar ênfase tônica nos

² Diversos trabalhos especificamente sobre Adaptação em Estudos da Tradução foram publicados nos últimos anos. Entre eles podemos encontrar os seguintes: *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner’s Viewpoint*. Phyllis Zatlin, 2005; *The Translation of Children’s Literature: a Reader*. Ed. Gillian Lathey, 2006; *Tradução, Retradução e Adaptação*, Cadernos de Tradução, n. 11, 2003/1. Ed. John Milton e Marie-Helène Torres; e *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Ed. Carole-Anne Upton, 2000.

ditongos nasais, como “ão”, “ãe”, e vogais fechadas “i” e “u”, os chamados sons “feios” de vogais, e colocam tensões nas vogais abertas.

Meu estudo sobre o Clube do Livro (MILTON, 2002) examinou a tradução da ficção clássica para os mercados de massa. O Clube do Livro, que operou no Brasil de 1943 a 1989, traduziu e adaptou muito da ficção clássica mundial para o português, vendeu seus números mensais muito barato por meio de agentes porta a porta e chegou a uma tiragem de 50.000 exemplares no final da década de 1950 e início da década de 1960, uma quantidade muito alta no Brasil. Podemos enumerar algumas das características das edições mensais do Clube do Livro. Encontramos uma certa homogeneização de tamanho, peso e estilo. Todos os livros tinham 160 páginas e pesavam o mesmo, a fim de manter os custos postais baixos. Trabalhos mais longos, como as traduções de *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Moby Dick*, foram publicados em dois volumes, e outros trabalhos conseguiram se encaixar em 160 páginas com o uso de tipos menores ou cortes substanciais. Material “ofensivo” era cortado. Em *Gargântua*, referências a funções corporais (“*O belle matière fecale qui doit boursouffler en elle!*”, “Oh, bela matéria fecal que deve inchar dentro dela!”), a lista de palavras dialetais para o pênis, a sátira da igreja católica, como quando Rabelais sugere que os monges e freiras deveriam ser escolhidos entre os rapazes e moças mais bonitos, e que deveriam se casar, e em *O Professor*, a opinião desfavorável sobre os flamandeses vinda do portavoza de Charlotte Brontë, o professor Crimsworth, tudo isso se perde nas traduções do Clube do Livro. Referências políticas também são cortadas. Em *Tempos Difíceis*, de Charles Dickens, uma referência ao “despotismo esmagador” da vida fabril é cortada, e o chamado do líder sindical à unidade é consideravelmente suavizado na tradução. Elementos estilísticos também são perdidos, como os trocadilhos de Rabelais e o uso do latim na boca dos pomposos peregrinos, o uso ocasional de francês por Charlotte Brontë e seus versos usados como epígrafes também estão faltando.

Assim, podemos ver uma série de restrições que influenciarão as decisões do adaptador ou do tradutor: a) as necessidades do público-alvo em termos de idade (literatura infantil), deficiência (textos para o deficiente auditivo) e classe social (Clube do Livro). Fatores comerciais também podem influenciar. Para manter os custos de produção reduzidos, todas as traduções do Clube do Livro tinham que caber em 160 páginas. André Lefevere (1982/2000) descreve os espetáculos de *Mãe Coragem e os Seus Filhos*, de Bertolt Brecht, em Nova Iorque: a produção da Broadway de 1963 foi forçada a cortar diversas canções, porque se o tempo gasto por elas ultrapassasse 24 minutos, o espetáculo seria considerado um musical, e a produção teria sido obrigada a usar uma orquestra completa devido aos regulamentos do sindicato (LEFEVERE, 1982/2000, p. 246).

Annie Brisset (2000) descreve a politização da tradução/adaptação de *Macbeth* feita por Michel Garneau em que o uso do francês de Quebec, a repetição de “*Mon pauvre pays*”, “Meu pobre país”, e outras expressões-chave fizeram o público de Quebec estabelecer uma ligação óbvia de uma Quebec dominada pelo tirano (Canadá de língua inglesa, EUA, França e o francês parisiense, ou uma combinação desses elementos). Em *Translation in a Postcolonial Context*, Maria Tymoczko (1999) descreve a maneira pela qual o movimento da Independência Irlandesa distorceu as qualidades do mítico herói irlandês Cuchulainn. Por exemplo, os contos populares de Lady Gregory sobre Cuchulainn tiraram suas pulgas, sua fama de mulherengo e sua frequente preguiça, limpam-no e, ironicamente, tornaram-no um membro muito mais aceitável da cavalaria tennysoniana.

Como mencionei em minha discussão sobre o Clube do Livro, as restrições podem ser frequentemente de natureza sexual, escatológica, política ou “moral”.

Fatores históricos são importantes. As traduções literárias que entravam na França, nos séculos XVII e XVIII, as chamadas *belles infidèles*, tinham que respeitar as normas de “*clarté, beauté e bon goût*”, “clareza, beleza e bom gosto”. A tradução de Houdar de la Motte da *Ilíada* (LEFEVERE, 1982, p. 28-30) reduziu pela metade o número de livros, eliminou toda a crueldade sangrenta e suas recorrências, produzindo uma tradução que mais parecia uma tragédia de Racine ou Corneille.

Por fim, os pares de idiomas também podem influenciar a forma como traduzimos. A tendência de usar adaptações é muito maior quando estamos traduzindo a partir de uma língua mais distante gramaticalmente do que de uma língua mais próxima.

Podemos dizer que os Estudos da Tradução têm uma forte base teórica para fundamentar estudos práticos. Meu próprio estudo sobre o Clube do Livro (MILTON, 2002) utilizou como base teórica os conceitos dos Estudos Descritivos da Tradução. Itamar Even-Zohar (1978/2000) ressaltou o fato de que em muitas sociedades, particularmente nações menores, as obras traduzidas serão usadas para preencher diferentes áreas do sistema literário. Gideon Toury (1978/2000) desenvolve as ideias de Even-Zohar e contrasta as traduções “adequadas”, que seguem de perto a forma do original, e traduções “aceitáveis”, que usam uma linguagem domesticadora fluente, muitas vezes encobrindo o fato de que o trabalho em questão é uma tradução. Muitas sociedades demandam traduções “aceitáveis”, como as *belles infidèles*. André Lefevere (1982/2000) desenvolve os conceitos de reescrita e refração. Um trabalho clássico será refratado em muitas formas: edições comentadas para acadêmicos, traduções, simplificações, seriados, peças de teatro, videogames, canções, etc.

Estudos da Adaptação

Diferentemente dos Estudos da Tradução, que normalmente lidam com a tradução interlingual, os estudos individuais em Estudos da Adaptação geralmente lidam com versões intersemióticas e intralinguais, e só ocasionalmente analisam questões interlinguais. Isto pode ocorrer porque a maioria dos estudos contemporâneos em Estudos da Adaptação, certamente no Reino Unido, é originária dos departamentos monolíngues de Estudos Teatrais, Estudos de Cinema e Mídia, Estudos de Dança, Estudos Musicais, Estudos Culturais e Literatura Inglesa.

Um estudo comum seria uma análise da adaptação de um romance clássico para uma peça, em seguida, para um filme, um musical ou uma ópera. Por outro lado, encontramos estudos sobre romances que se apropriam de ideias de outros romances ou peças e, entre eles, encontramos um grande número de adaptações e apropriações de Shakespeare e outros “notáveis”.

Uma análise dos artigos publicados em uma revista recente nos fornecerá uma amostra representativa do trabalho contemporâneo em Estudos da Adaptação. Em *Journal of Adaptation in Film and Performance 1:1*, publicado em 2008, encontramos os seguintes artigos: i) uma análise da versão cinematográfica de Merchant/Ivory para a obra *A Taça de Ouro*, de Henry James; ii) uma descrição das reformulações em torno da novela *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1865), de Nikolai Leskov, naturalmente baseada em *Macbeth*, de Shakespeare, que foi usada por Shostakovich em sua ópera *Lady Macbeth of Mtsensk* e, posteriormente, transformada em filme por Shapiro (1967); iii) uma proposta de tradução para *Calabar - o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra; iv) uma descrição de apresentações baseadas em *A Cabana do Pai Tomás*, no século XIX; e v) uma análise de uma versão ambientada em Newcastle de *Asas do Desejo*, de Wim Wenders.

Agora, deixe-nos mencionar algumas das referências bibliográficas desses artigos. Em primeiro lugar, *Adaptation and Appropriation*, de Julie Sanders, que parece ter se tornado uma espécie de “bíblia” na área; *Remediation: Understanding New Media*, de Jay David Boulter e Richard Grusin; Raymond Williams, particularmente seu conceito de “análise histórica”; a ideia de Brian MacFarlane de que a narrativa é um aspecto compartilhado de romances e filmes; e os críticos culturais marxistas Tony Bennett e Jane Wollacott, que enfatizam os meios pelos quais a mídia é usada ideologicamente. Somente em “Translating Calabar” encontramos referências aos cânones dos Estudos da Tradução: o conceito de antropofagia de Haroldo de Campos e menções aos trabalhos de Douglas Robinson, Maria Tymoczko e Carol Maier.

Continuando esta linha de pensamento, podemos analisar as referências teóricas de *Adaptation and Appropriation*, de Julie Sanders. Na maior parte, elas vêm do pós-estruturalismo: Derrida, que menciona, “O desejo de escrever é o desejo de lançar coisas que retornam para você, tanto quanto possível, e de tantas formas quanto possível”; “O que é um Autor?”, de Foucault, que enfatiza que a função do autor é historicamente especificada e muda ao longo do tempo (“Os meios de circulação, valorização, atribuição e apropriação dos discursos variam de acordo com cada cultura e são modificados dentro de cada uma delas.”); “Morte do Autor” de Roland Barthes, que libera as práticas e opções de refazer que estão disponíveis para o leitor e adaptador; Julia Kristeva, que escreve que qualquer texto é “uma permutação de textos, uma intertextualidade”; Hillis Miller, cujo texto literário é “habitado por [...] uma longa cadeia de presenças parasitas, ecos, alusões, recepções, fantasmas de textos anteriores”; a categorização de “hipertexto” de Gérard Genette como adaptação e “hipotexto” como texto fonte.

Sanders também se refere à “Tradição e o talento individual”, de T. S. Eliot, sobre a reformulação de textos do passado; “Angústia da influência”, de Harold Bloom, em que os textos são reinterpretados e retrabalhados em novos contextos; e o conceito de adaptação das espécies de Charles Darwin.

Discussão

Em nenhum lugar em *Adaptation and Appropriation*, Julie Sanders menciona a importância da tradução em Estudos da Adaptação. De fato, em “Translating the City: A Community Theatre Version of Wim Wenders’ *Wings of Desire* in Newcastle-upon-Tyne”, de Duska Radosavljevic, podemos ver a tradução como uma espécie de aporia à medida que a importância da transferência linguística é minimizada. O autor menciona

ter considerado brevemente a contratação de um tradutor para o roteiro original, por fim, percebemos as maravilhas da tecnologia contemporânea e obtivemos a primeira versão do nosso roteiro simplesmente baixando as legendas de um DVD.” (RADOSAVLJEVIC, 2007, p. 60)

Parece-me que os Estudos da Adaptação têm sido muito dependentes de teorias vindas de fora de sua própria área específica e ainda não desenvolveram sua própria estrutura teórica. Este ponto é apoiado por Lawrence Venuti em “Adaptation, Translation, Critique” (2007), em que ele critica a falta de base teórica de muitos trabalhos sobre Adaptação Cinematográfica. Ele acredita que os conceitos de aceitabilidade e adequação de Toury podem ser usados como um meio de definir a

equivalência, particularmente no modo como eles são adaptados por Patrick Catrysse, que desenvolve a ideia de normas semióticas e pragmáticas de Toury.

Venuti, então, desenvolve o conceito mais amplo de *interpretante*. Existem dois tipos de *interpretante*: “interpretantes formais” - correspondência estrutural entre os materiais adaptados e os detalhes da trama, estilo particular do diretor ou estúdio, ou conceito de gênero que necessita de uma manipulação ou revisão dos materiais adaptados; e, em segundo lugar, “interpretantes temáticos” - códigos, valores, ideologias, que podem incluir uma interpretação dos materiais adaptados que foram formulados em outro lugar, uma moralidade ou gosto cultural compartilhado pelos cineastas e usados para atrair um público específico, ou uma posição política que reflete os interesses de um grupo social específico.

Conclusão

Venuti, então, usa a teoria dos Estudos da Tradução para fundamentar seu conceito de *interpretante* e aponta uma direção, acredito eu, que os Estudos da Tradução podem seguir: a de desempenhar um papel central nos desenvolvimentos em Estudos da Adaptação por meio da participação em publicações, conferências, cursos, sites, etc. Do editorial à primeira edição de *Adaptation in Film and Performance*, parece que os Estudos da Tradução são de fato muito bem-vindos:

Para a recém-emergente disciplina de Estudos da Adaptação, esta revista espera não apenas fornecer um fórum de discussão da prática adaptativa, como também, significativamente, novos estímulos e incentivos. Voltando-se, por exemplo, para os Estudos da Tradução enquanto campo de pesquisa estreitamente relacionado, esperamos ver o início de um relacionamento construtivo que amplie nossa compreensão do processo criativo, ideológico, político e socialmente responsável de reescrever e reformular tudo o que é adaptação (HAND e KREBS, 2007, p. 4).

REFERÊNCIAS

ARTT, S. Art of the Past: Adapting Henry James’s *The Golden Bowl*. *Journal of Adaptation in Film and Performance*, Bristol, v. 1, n. 1, p.3-4, 5-16, 2007.

BASSNET-MCGUIRE, S. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.

CHAPPLE, F. Adaptation as Education: A Lady Macbeth of the Mtsensk District. *Journal of Adaptation in Film and Performance*, Bristol, v. 1, n. 1, p.3-4, 5-16, 2007.

BRISSET, A. The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity. In: In: VENUTI, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, p. 343-375, 2000.

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: In: VENUTI, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, p. 192-197, 2000.

FRANCO, E.; ARAÚJO, V. L. S. Reading Television: Checking Deaf People's Reactions to Closed Subtitling in Fortaleza, Brazil. *The Translator*, London, v. 9, n. 2, Special Issue. Screen Translation, p. 249-267, 2003.

HAND, R.; KREBS, K. 2007. Editorial. *Journal of Adaptation in Film and Performance*, Bristol, v. 1, n. 1, p.3-4, 5-16, 2007.

KAISER, A. *Óperas no Brasil: versões em Português*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Música, Universidade de São Paulo.

LATHEY, Gillian. *The Translation of Children's Literature: a Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006.

LEFEVERE, A. Mother Courage's Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature. In: VENUTI, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, p. 233-249, 2000.

LEFEVERE, A. *Translation/History/Culture: a Sourcebook*. London: Routledge, 1982.

MILTON, J. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2002.

MILTON, J.; TORRES, M.-H. T. (eds.). Tradução, Retradução e Adaptação, *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 11/1, 2003.

O'LOUGHLIN, Jim. 2007. Uncle Tom's Cabin as Dominant Culture. *Journal of Adaptation in Film and Performance*, Bristol, v. 1, n. 1, p. 3-4, 45-56, 2007.

O'SULLIVAN, Emer. 2006. Narratology Meets Translation Studies, or The Voice of the Translator in Children's Literature. In: LATHEY, Gillian (ed.), *The Translation of Children's Literature: a Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 98-109, 2006.

RADOSAVLIJEVIC, Duska. Translating the City: A Community Theatre Version of Wim Wenders' *Wings of Desire* in Newcastle-upon-Tyne. *Journal of Adaptation in Film and Performance*, Bristol, v. 1, n. 1, p. 3-4, 57-50, 2007.

SANDERS, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.

SENNA, P. 2007. In Praise of Treason: Translating Calabar. *Journal of Adaptation in Film and Performance*, Bristol, v. 1, n. 1, p.3-4, 5-16, 2007.

STOLT, B. 2006. How Emil Becomes Michel: On the Translation of Children's Books. In: LATHEY, Gillian (ed.) *The Translation of Children's Literature: a Reader*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 67-83, 2006.

TOURY, G. The Nature and Role of Norms in Translation. In: VENUTI, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. London; New York: Routledge, p. 198-211, 1978/2000.

TYMOCZKO, M. 1999. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome, 1999.

UPTON, C.-A. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.

VENUTI, L. Adaptation, Translation, Critique, *Journal of Visual Culture*, New York, p. 25-43, 2007(6).

ZATLIN, P. *Theatrical Translation and Film Adaptation: a Practitioner's Viewpoint*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.

Data de envio: 01-05-2019

Data de aprovação: 10-05-2019

Data de publicação: 05-10-2019